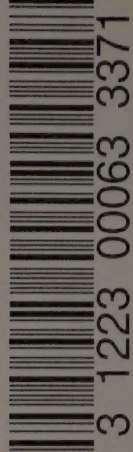


SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 00063 3371



ART & MUSIC CENTER

DATE DUE			
SFPL	MAY 21 '88	SFPL	DEC 3 '92
SFPL	MAY 23 '90	SFPL	MAR 11 '93
SFPL	JUL 31 '91		
SFPL	AUG 24 '91	MAY 29 1996	
SFPL	NOV 13 '91	9/17	
SFPL	DEC 14 '91	3/3	

GERMAN
759.9 ZH36a 1924

351963

DIE KUNST IN BILDERN



JENA 1924
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICH'S

ALTNIEDER LÄNDISCHE MALEREI

200

NACHBILDUNGEN
MITGESCHICHTLICHER
EINFÜHRUNG UND
ERLÄUTERUNGEN
VON

ERNST HEIDRICH

16.-20.
TAUSEND

JENA 1924
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICH'S

German

759.9

ZH36a

1924

351963



DIESELBE Weltanschauung verbindet in allen Hauptpunkten die altniederländische mit der altdeutschen Malerei. Es ist der mittelalterliche Geist der romanisch-germanischen Nationen, der in dem großen Kulturgebiet der Spätgotik, dem auch Frankreich angehört, die Führung bis weit ins 16. Jahrhundert hinein behauptet — bis dann, in einer tiefgehenden Umwälzung aller Verhältnisse, die italienische Renaissance allenthalben einen entscheidenden Anteil an der kulturellen Entwicklung Europas erhält. An anderer Stelle ist versucht worden, die Grundlagen, auf denen die deutsche Malerei dieses Zeitalters ruht, näher zu bestimmen. Die Frische und der Reichtum des Naturgefühls, das Unreflektierte und allseitig Lebendige in der Auffassung der Wirklichkeit, das Hervorkehren des Individuellen an jeder und nicht zuletzt an der menschlichen Erscheinung, und als die Kehrseite dieser eigentümlichen Sehfreudigkeit, die den tausenderlei Dingen und Erscheinungsmöglichkeiten der Welt nahezukommen sucht und so immer neue Werte der künstlerischen Anschauung gewinnt, das Fortbestehen des mittelalterlichen Unvermögens in der rationalen Durchführung der Bildeinheit: das Befangene, noch vielfach Unklare und Gezwungene der Behandlung der Figur, das Widerspruchsvolle in ihrer Verbindung mit dem dargestellten Raum — ein Blick auf die im folgenden abgebildeten Werke zeigt zur Genüge, wie nahe die altniederländische Malerei in allen diesen Punkten der altdeutschen steht. Hier wie dort überwiegt gegenüber der italienischen Monumentalmalerei das Tafelbild.

Zugleich aber ist es unmöglich, die Unterschiede zu übersehen, die den Werken der niederländischen Maler ihren besonderen Charakter und ihren ganz eigentümlichen Reiz verleihen. Es ist die ruhige Geschlossenheit des Eindrucks und die vollendete Sicherheit des Stils, die Pracht der Erscheinung und die gesättigte Schönheit der Farbe, die unübertreffliche Feinheit der Durchbildung, die die altniederländische Malerei sehr deutlich von der altdeutschen trennt. Zugleich tritt der erzählende Ton und jenes starke ethische Moment, das bei dem Schaffen des deutschen Künstlers so sehr vorwaltet, zurück. Die Auffassung ist gleichmäßiger, vielleicht auch einförmiger; alles in allem ein in reinerem Sinne ästhetisches Verhalten gegenüber der Wirklichkeit — ihre einfache absichtslose Nachbildung genügt in höherem Grade als in Deutschland, um dem Bilderlebnis seinen „Inhalt“ zu geben, wobei die Werte der sinnlichen Erscheinung der Dinge in Farbe und Licht voranstellen. Und damit verbindet sich ein sehr wählerischer Geschmack: mehr als die deutsche Malerei rechnet die niederländische bereits dieser Zeit mit dem verwöhnten Auge des Liebhabers und Kenners. Überallhin bis nach Italien dringt der Ruhm der „flandrischen“ Malerei, und innerhalb des gotischen Kulturkreises steht sie im Mittelpunkt der gesamten Entwicklung. Nicht so, als ob nun alles in ihr gesagt worden wäre oder auch nur hätte gesagt werden können, was dieses Zeitalter bewegte — die vielfach so unausgeglichene und grobe Kunst der deutschen Gebiete hat ihren ganz positiven Wert als Ausdruck einer eigenwilligen und starken Art, die Dinge zu sehen und zu erleben, ohne rechte Ruhe und oft nicht ohne Gewaltsamkeit und Härte, aber auch mit einer inneren Energie und mit dem Streben nach einer Größe, die bis zur tiefsten Ergriffenheit sich zu steigern vermag. Mehr noch als 1

die einfache Anschauung des wirklichen Daseins gilt dieser Kunst ihre Durchtränkung mit persönlichstem Leben, und der Gegensatz des Jan van Eyck und Dürers mag, ohne daß damit der ganze Umkreis der Möglichkeiten dieser und jener Kunst bezeichnet werden sollte, doch die vorwaltende Richtung andeuten, die über alle individuelle Mannigfaltigkeit hinaus hier und dort den entscheidenden Grundton abgibt.

Es war in den Niederlanden schon durch die Kleinheit des Gebietes und die daraus sich ergebende relative Einschränkung der lokalen Unterschiede leichter als in Deutschland, zu einer einigermaßen einheitlichen Geschlossenheit der künstlerischen Tradition zu gelangen. Zwei Linien der Hauptsache nach sind es, in denen die Entwicklung dahingeht, und von ihnen tritt die eine, die holländische, wenn auch nicht an frischer Lebendigkeit, so doch an Glanz und Bedeutung gegenüber derjenigen in den südlichen Niederlanden entschieden zurück. Immer wieder gehen gerade die besten Kräfte aus Holland nach den südlichen Provinzen, wohin sie durch das wirtschaftliche Übergewicht und den größeren Reichtum der flandrisch-brabantischen Städte gezogen werden. Gent und Brügge, daneben Brüssel und Löwen, im 16. Jahrhundert dann vornehmlich Antwerpen sind die Hauptsitze der altniederländischen Malerei. Es bezeichnet das Ende unserer Epoche, daß dieses Gravitieren des künstlerischen Lebens nach den südlichen Provinzen aufhört, indem zusammen mit dem Aufstreben Hollands und dem Beginn des Befreiungskrieges eine Übersiedlung der Künstler vom Süden nach dem Norden beginnt. Aus dem erstarkenden Selbstgefühl der Nation erwächst eine rein holländische Malerei.

Die Niederlande waren das reichste Land des damaligen Europa. Durch eine beispiellose Entwicklung zuerst der Industrie und dann, als diese nachzulassen begann, des Handels waren die niederländischen Metropolen zu einer Blüte und internationalen Bedeutung gediehen, die derjenigen der italienischen Städte vielleicht noch überlegen war, und damit verband sich der nicht minder unerhörte Glanz des burgundischen Hofes, des prächtigsten der Christenheit. Gegenüber der Vielfältigkeit dieser Eindrücke erscheint auch die größte deutsche Reichsstadt, um von den Fürstensitzen ganz zu schweigen, von einer provinziellen Beschränktheit und spießbürgerlichen Enge. Dazu kam, daß durch die Lage des Landes wie durch die Herkunft des burgundischen Hofes der direkte Anschluß an die bisherigen Zentren der kulturellen und künstlerischen Entwicklung gegeben war; aus nächster Hand, ohne jede Entstellung, wurde das reiche Erbe auch des malerischen Könnens übernommen, das in dem Mutterlande der Gotik durch die letzten Generationen hindurch angesammelt worden war. Die niederländische Malerei tritt wie selbstverständlich in diejenige Stelle ein, die Frankreich bisher eingenommen hatte. Und endlich hat die eigentümliche Fortbildung, die den so überkommenen Mitteln der malerischen Darstellung in den Niederlanden gegeben wurde, eine innere Folgerichtigkeit, die an sich weder durch die Höhe der allgemeinen Kultur noch durch die Feststellung des historischen Ursprungs der Bewegung erklärt werden kann. Man kommt hier auf jene dauernden Gründe des Geschehens, bei deren genauerer Bezeichnung die geschichtliche Erkenntnis aufhört: Rasse und geographisch-klimatische Bedingtheit. Und ohne die historische Forschung der spekulativen My-

keit für Farbe und Licht und weiter, in besonderen Verzweigungen, eine gewisse Konstanz des Temperaments der niederländischen Malerei zu eigen erscheinen, wird einfach als gegeben hinzunehmen sein und aus keiner gleichviel wie beschaffenen historischen Konstellation hergeleitet werden können. Nur in der Anschauung des wirklichen Verlaufs der Entwicklung wird nun aber die bleibende Individualität des Volkes ahnend zu erkennen, niemals aber die Geschichte selbst aus einer vorgeblichen Kenntnis ihrer letzten Gründe her zu konstruieren sein.

Man hat sich vielfach gewöhnt, in einem engeren Sinne, als er hier angewandt wird, das 15. Jahrhundert als das eigentliche Zeitalter der altniederländischen Malerei zu bezeichnen, und in der Tat ist es unmöglich, die innere Wandlung, die zu Beginn des neuen Jahrhunderts einsetzt, zu übersehen. Das Zeitalter des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden, wenn man die führenden Persönlichkeiten jener älteren Epoche nennen will, ist von dem des Massys und Mabuse und des Lukas van Leyden deutlich geschieden, und die Änderungen, die für diesen allgemeinen Umschwung bezeichnend sind, bedeuten bereits die Vorbereitung der künstlerischen Entwicklung des 17. Jahrhunderts. Überall fallen die Schranken, von denen die Kunst des Mittelalters umschlossen und in denen sie befangen gewesen war. Das selbständige Hervortreten des Genrebildes, der Landschaft und des Stillebens, die Erweiterung auch des Umkreises der Porträtdarstellung durch Hinzufügung des Gruppenbildnisses, die Fülle der neuen Aufgaben endlich, die durch die Themata der antiken Mythologie und Historie sowie der Allegorie gegeben werden — alles das bedeutet den entschiedenen Sieg einer freieren, weltlichen Auffassung und weist auf das Zeitalter des Rubens und Rembrandt. Und mit dieser Erweiterung der Stoffkreise geht eine durchgängige Änderung der formalen und der Ausdruckswerte der Bilderscheinung zusammen: überall eine freiere Bewegung und eine bewußte Steigerung des Eindrucks, ein Streben nach neuen Effekten, ein größerer Schwung der Auffassung und zugleich eine gewisse Selbstgefälligkeit, mit der das neu errungene Können sich zur Schau stellt. Die ruhige, ebensowohl zurückhaltende wie befangene Stimmung des 15. Jahrhunderts verschwindet. Es gehört zu dieser allgemeinen Wandlung hinzu, daß Brügge, das im 15. Jahrhundert die vornehmste Stätte auch für die Entwicklung der Malerei gewesen war, zurücktritt, und Antwerpen statt seiner die Führung auf allen Gebieten des niederländischen Lebens übernimmt, mit einem Reichtum und einer überquellenden Pracht, mit der ganzen, üppigen Sinnenfreudigkeit des Daseins — die als die letztmögliche Steigerung des Lebensgefühls der altniederländischen Zeit erscheint. Denn so wird schließlich doch nur der Sinn dieser Epoche des beginnenden 16. Jahrhunderts, ihre vielseitige und unruhig gespannte Regsamkeit, ihr Ausgreifen auf neue Gebiete verstanden werden können: daß der Geist der vorhergehenden Zeit in ihr sich auslebt, daß er in einer inneren Wandlung seiner selbst sich neuer Probleme und eines neuen Könnens zu bemächtigen sucht. Nirgends anders als in der „altniederländischen“ Malerei des 15. Jahrhunderts liegen die Wurzeln dieser Kunst, und es ist unmöglich, die eine von der andern zu trennen; sowie alle großen Bewegungen der Zeit unlöslich mit der vorhergehenden Epoche verbunden sind. Es ist dasselbe Verhältnis, in dem die florentinische Kunst des Quattrocento zu der römischen Hochrenaissance und in dem Schongauer und Wolgemut zu Dürer stehen, und man wird es im weitesten

Sinne des Wortes nehmen dürfen, daß das allgemeine Leben in dem Zeitalter der „Reformation“ nur im Zusammenhange mit der vorreformatorischen Epoche verstanden werden kann. Auf allen Gebieten bedeutet zugleich die große Bewegung des beginnenden 16. Jahrhunderts nicht nur den Abschluß der Arbeit der vorhergehenden Generationen, sondern auch den Gegensatz dazu und das kraftvolle Erschließen einer neuen Epoche — in diese Zeit fällt der Entscheidungskampf zwischen mittelalterlichem und modernem Menschentum. Nur in diesem Zusammenhang wird man auch die Rezeption der italienischen Renaissance in dem allgemeinen Leben und in der Kunst der nordalpinen Gebiete verstehen können. Es ist jenes Suchen nach neuen Werten, nach einer Vermehrung des eigenen Könnens, nach Klärung und Bereicherung des eignen Schaffens, was auch in der Aneignung der fremden Formensprache zum Ausdruck kommt. Und man mag über Wert oder Unwert der italienischen Renaissance denken, wie man will, so bedeutet sie doch nicht bloß den Gegensatz, sondern zugleich auch die Ergänzung der in dem Kulturkreis der Reformation geleisteten Arbeit. Die Probleme, die von der italienischen Kunst in den Vordergrund gerückt worden waren, galten, obschon in einem beschränkteren Sinne, auch für die niederländische Malerei, und die dort gefundene Antwort war von einer klaren Allgemeingültigkeit, der gegenüber es unmöglich war, die Augen zu verschließen. Wie denn durch das Wesen der europäischen Kulturgemeinschaft nicht ein Vorbeigehen der Nationen aneinander, sondern ein unaufhörlicher und belebender Wechsel von universal gerichteten und nationalistischen Bestrebungen eine innere Notwendigkeit ist. Es ist mit dieser Auseinandersetzung zwischen nordischer Gotik und italienischer Renaissance bei den niederländischen Künstlern zunächst nicht anders als bei Dürer: die Verwertung der italienischen Formen ist nur ein Zug, und nicht einmal der wichtigste, der für das große Wollen der Zeit und die allgemeine Gärung bezeichnend ist, die alles andere eher bedeutet als Schwäche und Krankheit. Es war ein Umlernen und Säen, dem die Ernte folgte: in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Indem wir so die Bezeichnung der „altniederländischen“ (ebenso wie der „alt-deutschen“) Malerei auch für die zweite Hälfte der Gesamtepoche anwenden, ist die Grenze dieser Darstellung etwa mit der Mitte des 16. Jahrhunderts gegeben, mit dem Ausgang derjenigen Künstler, die, noch in der einheimischen Überlieferung erzogen, erst im weiteren Verlauf ihres Lebens versuchten, mit den Formen der italienischen Renaissance ins reine zu kommen. Diejenigen, die dann folgen, kommen in einer von Grund auf veränderten Tradition empor, und ihr Schaffen bedeutet nicht mehr den Ausgang der älteren, sondern die Vorbereitung der späteren Malerei des 17. Jahrhunderts. Die Grenze liegt für uns bei den eigentlichen „Romanisten“, den Zeitgenossen und Nachfolgern des Lambert Lombard, von dem der Geschichtsschreiber dieser Epoche meint: er sei „ein Vater der niederländischen Zeichen- und Malkunst geworden, indem er die rohe und plumpe, barbarische Art durch die rechte und schöne der Antike verdrängt habe“. Mit den Zeitgenossen des jüngeren Holbein schließt die hier gegebene Übersicht, und nur bei einigen Genremalern, wie Hemessen, Aertsen und dem Bauernbrueghel, die erst nach 1500 geboren sind, war eine Überschreitung der sonst festgehaltenen zeitlichen Grenzen notwendig, damit

4 auch diese Linie der Entwicklung zu einem gewissen Abschluß geführt wurde. Noch

Pieter Aertsen war von Amsterdam nach Antwerpen übergesiedelt — aber mit ihm beginnt dann auch die Rückwanderung: um das Jahr 1555 kehrte er nach seiner Heimat zurück. Fast genau fällt damit jenes Ereignis zusammen, das für die gesamte nationale Entwicklung der Niederlande entscheidend wurde, der Übergang der Regierung von Karl V. auf Philipp II. (1555). Mit ihm schließt die Epoche der burgundischen Monarchie. 1566 begann der Aufstand der Provinzen, 1569 starb Brueghel, der letzte Altniederländer von schöpferischer Genialität.

Man kommt damit auf die letzte Bestimmung, in der der innere Zusammenhang der altniederländischen Malerei in ihrer Gesamtheit zur Erscheinung kommt: sie gehört dem Zeitalter des burgundischen Staates an, der unter Philipp dem Guten, dem Gönner des Jan van Eyck, zu Flandern auch Brabant und Holland hinzugewonnen hatte. Von Frankreich ausgehend, hatte sich das burgundische Reich in kürzester Zeit zu dem am meisten charakteristischen staatlichen Gebilde dieser Übergangsepoche entwickelt. Die einzelnen Provinzen voll des blühendsten Lebens, das Ganze ohne organische Einheit, beruhend auf der wesenlos gewordenen Idee des mittelalterlichen Lehnstaates, in Wirklichkeit ein zufälliges Konglomerat verschiedener Besitzungen, die durch die Willkür des Erbfalls und geschickte Ausnutzung der Umstände zusammengekommen waren. Und andererseits: die Selbständigkeit der Teile mit ihrer mittelalterlich-ständischen Regierung in innerem Gegensatz und doch in verträglichem Ineinander mit der modernen, zentralistischen Verwaltung des Gesamtstaates, wie sie die Herzöge nach französischem Muster geschaffen hatten. Ihr Erbe wird von den Habsburgern übernommen, und unter Karl V. mündet die Entwicklung der niederländischen Provinzen in das habsburgische Weltreich ein und damit in den Zusammenhang jener imperialistischen Bestrebungen, durch die die Staatenwelt Europas um 1500 weit über die bisherige Enge einer territorial umgrenzten Politik hinausgeführt wird. Es ist eine allgemeine Erweiterung des Horizonts, ein Hervortreten derselben universalistischen Tendenzen, die auch die Rezeption der Renaissance veranlaßten. Es ist nun sehr deutlich, wie bereits in der Regierung Karls V. unter dem Einfluß der veränderten Weltstellung des Staates die Auflösung der bisherigen Zusammenhänge des politischen Lebens sich vorbereitet: einerseits die ungeheure Vermehrung des Reichtums und die Steigerung des Selbstbewußtseins der Bevölkerung, zumal in Antwerpen, dessen Entwicklung mit derjenigen des internationalen Handelsverkehrs zusammenging, und andererseits der verstärkte Druck der Regierung, die eben durch ihre europäische Stellung genötigt war, die finanzielle Leistungsfähigkeit der Niederlande immer stärker in Anspruch zu nehmen. Und nach anderer Seite hin: die Durchführung eines einheitlichen, katholischen Staatskirchentums wird mit verschärften Mitteln in Angriff genommen, indem die freie Überzeugung des Individuums im Bunde mit den Ideen der Reformation sich durchzusetzen sucht. Überall wird so derselbe Gegensatz von Altem und Neuem, von zentralistischen und freiheitlichen Bestrebungen sichtbar, der auch den Charakter der künstlerischen Entwicklung dieser Zeit bestimmt. Ein Chaos neuer Möglichkeiten, ohne klare Scheidung der Gegensätze, und ohne daß zunächst der überlieferte Zustand des öffentlichen Daseins angetastet worden wäre. Die Persönlichkeit des Kaisers selbst ist typisch für die historische Stellung dieser Generation: in Gent geboren und aufgewachsen in der Tradition des burgundischen

Hofes, blieb Karl für das niederländische Volk der angestammte Herrscher, so sehr die Hispanisierung seines Wesens und seiner Umgebung hervortrat. Der Herr des Weltreichs konnte bis zuletzt ein Niederländer scheinen. Erst der unverhüllt spanische Despotismus Philipps II. führt den Bruch herbei. In dem nunmehr beginnenden Kampfe treten die Nationen, die in der Epoche der burgundischen Monarchie und der altniederländischen Malerei vereinigt gewesen waren, auseinander. Die protestantische Republik der Generalstaaten scheidet sich von den südlichen, spanisch-katholischen Niederlanden. Eine unvergleichliche Blüte des künstlerischen Lebens steigt nun aus den Keimen empor, die jene Zeit der scheinbaren Zersetzung und der Auflösung der altniederländischen Malerei gelegt hatte — es ist hier nicht möglich, auch nur entfernt den Reichtum des Jahrhunderts des Rubens und Rembrandt anzudeuten. Nur das: daß die altniederländische Malerei in ihrer Gesamtheit, mit ihrer Entwicklung einer ganz eigentümlichen Bildauffassung und ihrem schließlichen Eingehen auf die italienische Renaissance, die Grundlage der Kunst des 17. Jahrhunderts geschaffen hat. Die zunächst ungeschiedenen Gegensätze treten jetzt einander klar mit voller Freiheit gegenüber, wie das mit den Namen des Rubens und Rembrandt doch nur zum Teil angedeutet ist — aber wie die niederländische Empfindung in der „romanischen“ Kunst des Rubens von Anfang an durchklingt und immer wieder sich in ihr ausspricht, so bleibt es andrerseits der holländischen Malerei unverloren, daß auch sie in jener Epoche einer gemeinsamen Entwicklung durch die Schulung der italienischen Kunst hindurchgegangen war. Es war einer von den Begründern der „Akademie“ von Haarlem, Karel van Mander, der die erste Darstellung der Geschichte der niederländischen Malerei veröffentlichte (1604). Auch das eine Tat jenes immer mehr erstarkenden nationalen Selbstgefühls, das diese „Romanisten“ bei aller Bewunderung Italiens erfüllte. Die allgemeinen Strömungen der Zeit sind auch in der literarischen Darstellung unverkennbar: nach dem Vorbild der Künstlerbiographien des Vasari macht Karel van Mander sich an das Werk, das zur Verherrlichung der heimischen Malerei bestimmt ist. Ihre eigenartigen, dem Italiener unerreichbaren Werte treten stark hervor, und man sieht sehr deutlich, wie nicht tote Imitation, sondern lebendige Rivalität der Sinn der künstlerischen Bewegung dieser Zeit war — die „alte herrliche Stadt Haarlem“ tritt Florenz und Rom zur Seite. Karel van Mander war der Lehrer des Frans Hals.

Die innere Tragik der Geschichte der altdeutschen Malerei erscheint von hier aus im schärfsten Licht. Es gibt kein schöneres Zeugnis für das kraftvolle Nebeneinander der deutschen und der niederländischen Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Dürers Reise in den Jahren 1520/21 — wie selbstbewußt und männlich erscheint die Persönlichkeit des deutschen Künstlers! Der Vorrang, den in früheren Zeiten die niederländische Malerei vor der deutschen gehabt hatte, schien gebrochen, und wenn irgendwer, so konnte Dürer als der geistige Führer und der Fürst der gesamten Kunst des Nordens gelten. Nirgends vielleicht erscheint der Geist dieser Epoche mit einem so gesammelten Ernst und so furchtloser Größe, wie in der Kunst Dürers; nirgends sonst wird auch die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst in gleicher Klarheit und mit so strenger Sachlichkeit verstanden, als eine

6 Aufforderung an den Künstler zur Arbeit an sich selbst, zur Kritik und Überwindung

mittelalterlichen Unvermögens. Und dann dieser klägliche Ausgang. Man wechselt Grund und Folge, wenn man meint, das Eingehen auf die italienische Kunst habe den Untergang der deutschen Malerei verschuldet — die niederländische Kunstgeschichte zeigt zur Genüge, wie wenig die Aneignung des positiven Könnens der Renaissance die Gesundheit und künstlerische Zeugungskraft eines Volkes zu zerstören vermochte. Aber jene innere Einheit selbst, die auch das Fremde hätte bewältigen können, zerbrach — es war das Schicksal des deutschen Volkes, daß es eine Nation sein wollte und nicht war. Und so blieb alles nur ein Bruchstück. Was von dieser altdeutschen Malerei in den allgemeinen Besitz überging, war der Einschlag der Wirksamkeit einzelner starker Persönlichkeiten. Gerade auch von hier aus gesehen, gibt die durch drei Jahrhunderte unablässig fortschreitende Entwicklung — die dann endlich voll und breit und klar dahinströmt — der Geschichte der niederländischen Malerei, noch über die Fülle der einzelnen Erscheinungen hinaus, ihre befreiende Wirkung. Das Werden der Nation wird in ihr sichtbar.

Die Anfänge des „modernen“ Realismus, der in der Kunst der Eycks mit so überraschender Gewalt hervortritt, liegen in der mittelalterlichen Entwicklung der abendländischen Nationen. Dabei hatten auf allen Gebieten der Kultur die in den verschiedenen Ländern aufkommenden Regungen eines eigentümlichen Lebens von dem weit vorauseilenden Frankreich die entscheidendsten Anregungen erhalten, und es war das Erbe des in der französischen Gotik aufgesammelten Besitzes an unmittelbarer und lebendiger Auffassung der Wirklichkeit, das nunmehr an die niederländische Malerei überging. Nicht nur, daß der französischen Kunst bereits eine Menge treffendster Einzelbeobachtungen gelungen war, auch eine gewisse Vereinheitlichung der Bildanschauung war noch im 14. Jahrhundert erreicht worden, bezeichnenderweise, wie auch später, unter dem Einfluß der italienischen Malerei. Aber alles das reichte nicht zu, um in dem bildnerischen Schaffen den wirklich entsprechenden Ausdruck für den gesteigerten Individualismus der Epoche zu finden. Eine Fülle realistischer Züge verbunden mit ganz unpersönlichen formelhaften Wendungen; in einer reichen, aber widerspruchsvollen Verbindung von räumlicher Darstellung und einfachem Neben- und Übereinander; ohne Kraft des Totaleindrucks und ohne jene Konzentration der Anschauung, die das Bild selbst als den Ausdruck des Erlebnisses und des schaffenden Willens der Persönlichkeit hätte erscheinen lassen können. Nicht eigentlich die allgemeine Absicht des Realismus ist neu in der Kunst der Eycks, sondern vielmehr die möglichst gleichmäßige Intensität der Durchdringung jedes Stückes der Bilderscheinung, so daß diese überall im selben Sinne wahr und erlebt wirkt. Und darüber hinaus: der große Wurf des Ganzen, die Subordination der Einzeldinge unter einen im Grunde ganz einfachen Eindruck, mit starken Kontrasten und so, daß das sinnliche Erlebnis der materiellen Existenz der Dinge im Raum das erste für die künstlerische Anschauung ist. Die Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Welt, ihrer Beziehungen zueinander und ihrer Einheit wird das eigentliche Thema der Malerei. Zugleich mit dieser Stilwandlung verliert Frankreich seine führende Stellung, und es beginnt nun eine in sich geschlossene Entwicklung der niederländischen Malerei, mit besondren Zentren der

künstlerischen Tätigkeit von der französischen Kunst nicht nur unabhängig, sondern sie weit überflügelnd.

Ein altes und gutes Herkommen gibt dabei dem Genter Altar der Brüder van Eyck die erste Stelle. Er ist das glänzendste Denkmal jenes großen Umschwunges, der etwa seit der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts sich vollzogen hatte. Nicht so, als ob die altniederländische Malerei allein aus dieser einen Quelle der Kunst der Eycks, als deren Wahrzeichen jener Altar erscheint, herzuleiten wäre, vielmehr treten sofort und von Anfang an deutlich geschieden jene großen Gegensätze hervor, die die ganze spätere Entwicklung der niederländischen Malerei beherrschen: der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden erscheinen als die Vertreter einer besonderen Richtung, deren Ursprung nicht auf die Eycks zurückgeführt werden kann. Es mag fürs erste genügen, die Unterschiede mit Begriffen wie Ruhe und Bewegung, Wirklichkeit und Idealität anzudeuten und auf die gegensätzliche Auffassung des Verhältnisses von Figur und Raum hinzuweisen. Es steht mit dieser Scheidung zweier ihrem Ursprung und ihren Zielen nach getrennter Linien nicht im Widerspruch, daß für die Entstehung nicht nur der niederländischen, sondern der gesamten modernen Malerei der Tat der Eycks die größere, ja die grundlegende Bedeutung zukommt. Nirgends sonst tritt das Wirklichkeitsgefühl der neuen Zeit mit gleicher Wahrhaftigkeit und einem ähnlichen Reichtum der Details hervor. Man wird auch nicht zweifeln können, daß dadurch die Kunst des Meisters von Flémalle und des Rogier in ihrer weiteren Entwicklung beeinflußt wurde, und für das ganze 15. Jahrhundert gibt das Schaffen der Eycks den vorbildlichen Begriff dessen, was die Malerei in der Treue der Beobachtung und in der Pracht der Farbe zu leisten vermöge. Es handelt sich zunächst um den Gegensatz zweier Schulen. Die Kunst der Eycks stand in engen Beziehungen zum burgundischen Hofe, während Rogier van der Weyden aus Tournai stammte und von dort nach Brüssel übersiedelte, wo er die Hauptzeit seines Lebens zubrachte. Man hat nun guten Grund, auch jenen älteren Künstler dort ansässig zu denken, der von uns noch als „Meister von Flémalle“ bezeichnet wird, und den man neuerdings glaubt, mit Robert Campin von Tournai, dem Lehrer des Rogier, identifizieren zu dürfen. Ohne den Nachdruck auf diese letzte Hypothese zu legen, so wird man doch mit einiger Sicherheit der Malerei des burgundischen Hofes eine besondere Schule von Tournai gegenüberstellen dürfen, als einen selbständigen Zweig derjenigen Entwicklung, die in den südlichen Niederlanden zu Beginn des Jahrhunderts in Berührung mit dem französischen Kulturgebiet sich zu entfalten begann. Gewiß, daß die Maler von Tournai den Bruch mit der älteren Überlieferung nicht mit gleicher Schärfe und Klarheit vollzogen, wie es an dem Zentrum des höfischen Lebens geschah; die kirchliche Lehrabsicht und die in ihrem Sinne verstandene gefühlsmäßig ergreifende Wirkung traten bei ihnen stärker hervor, als das Interesse an einer allseitig unbefangenen Abbildung der Wirklichkeit. Der statuarische Charakter ihrer Kompositionen hängt damit zusammen, und nur so, aus der inneren Richtung ihres Schaffens werden auch die Übereinstimmungen zu erklären sein, die man zwischen den Gemälden Rogiers und plastischen Werken gefunden hat. Man könnte endlich versucht sein, von einem Gegensatz des romanischen und germanischen

8 Naturells zu sprechen — die Eycks stammen aus den deutschen Maasgebieten —, doch

wird bei der internationalen Färbung des Zeitalters und der Mischung der Einflüsse, zumal bei so unsicheren Nachrichten über die Künstler selbst, eben nur die Möglichkeit einer solchen Interpretation anzudeuten sein. Sicher dagegen scheint, daß von dem Schaffen dieser Künstler die Scheidung der nationalen Kunstrichtungen, die bereits im 15. Jahrhundert sich abzuzeichnen beginnt und im Zeitalter des Rubens und Rembrandt sich vollendet, ihren uns sichtbaren Ausgang nimmt.

Die Inschrift des Genter Altars nennt als seine Schöpfer die Brüder HUBERT und JAN VAN EYCK: jener begann die Arbeit, vor deren Abschluß er jedoch (im Jahre 1426) starb — 1432 wurde dann der Altar durch Jan vollendet. So ergibt sich die Frage von selbst, welchen Anteil der ältere der beiden Brüder am Altar und weiterhin an der „Erfindung“ des neuen Stils gehabt hat; das Urteil über die historische Bedeutung auch des Jan van Eyck hängt unlöslich damit zusammen. Es ist bisher nicht möglich, eine allseitig befriedigende Antwort zu geben. Ohne an dieser Stelle auf die zahllosen Hypothesen, von denen keine bisher einhellige Zustimmung gefunden hat, eingehen zu können, so ist doch zunächst sicher, daß der Genter Altar in der Tat, so sehr man auch den einheitlichen Charakter des Gesamtwerkes betonen mag, der Einordnung in das uns sonst bekannte „Werk“ des Jan van Eyck die größten Schwierigkeiten bereitet. Mit Unterschieden: so daß bei einigen Tafeln, wie vor allem denen des Adam und der Eva, von vornherein nur Jan van Eyck für Erfindung und Ausführung in Betracht kommen kann, während bei andern innere Widerstände fühlbar werden, die nicht ohne Zwang ausgeschaltet werden können. Am weitesten entfernen sich die drei großen Figuren des Mittelschreins (Abb. 3) von der Vorstellung, die wir von der künstlerischen Persönlichkeit des Jan haben. Eine geminderte Lebendigkeit und eine gewisse Formelhaftigkeit der Bildung, eine starre und dumpfe Größe, von etwas unentschiedener, lahmer Art, ohne die bei aller Ruhe straffe Festigkeit, die Jan van Eyck sonst seinen Figuren gibt, läßt einen unüberwundenen Rest leerer Typik sichtbar werden, über den man nicht hinwegkommt. Den allgemein gehaltenen Zügen der lesenden Maria steht die individuelle Bildung, die Jan in seinen Madonnendarstellungen gibt, scharf gegenüber, und auch die etwas schlaffe Haltung der Figur, die sichtliche Verlegenheit in der Gewandanordnung, mit vollen, aber eigentümlich marklosen Linien, haben, um von anderem abzusehen, bei ihm keine Analogie. Man kommt bei der Natur dieser Unterschiede nicht damit aus, daß das ungewohnt große Format auf den Künstler lähmend gewirkt habe, vielmehr weist alles auf einen Maler, der den Naturalismus der neuen Kunst innerlich nicht ganz aufzunehmen vermocht hat, so deutlich auch bereits diese Figuren mit ihrer schweren Geschlossenheit von der trecentistischen Überlieferung geschieden sind.

Man glaubt neuerdings, wie uns scheint mit Recht, der Persönlichkeit Huberts noch von einer anderen Seite her nahe kommen zu können. Das kleine ungemein reizvolle Bildchen der Maria in der Kirche (Abb. 12) zeigt eine künstlerische Auffassung, die derjenigen des Jan van Eyck aufs engste verwandt ist, doch aber gerade so in keinem seiner Werke wiederkehrt. Der herbe, eigenwillige Realismus der Kunst des Jan scheint gelöst in einer allgemeinen Weichheit der Stimmung, die idealistischer und ebensowohl träumerischer wie befangener ist als sonst. Die Figur von einer milden Schönheit, mit zartem, „gotischem“ Schwung der Bewegung,

Abb. 1—19

und in allen Einzelheiten, der Bildung des Gesichts und der Hände, der Haltung des Kindes von einer knospenhaften Anmut, die um so mehr hervortritt, wenn man das äußerlich besonders nahestehende Spätwerk des Jan van Eyck, die Madonna am Springbrunnen (Abb. 13), vergleicht. Aufs zwangloseste verbindet sich die Gruppe mit der reinen Gotik der Architektur, in einer leicht gleitenden Bewegung der Linien, die den Werken des Jan auch da, wo er ausnahmsweise noch die gotischen Bauformen festhält, fehlt; seiner Empfindung entspricht vielmehr jene von ihm fast durchweg verwandte Renaissance des romanischen Stils, mit den stumpfen Rundbögen und den reichen, aber schweren Einzelformen. Die höchste Reife und eine absolute Vollendung des Stils im Sinne des persönlichen Könnens zeichnen das Werk aus, und es ist von unübertrefflicher Schönheit, wie ein ruhiges weiches Dämmerlicht die Formen einhüllt und das leuchtende Spiel der Sonnenstrahlen Leben und Bewegung hinzufügt. Man wird kaum sagen können, daß nach dieser Richtung Jan die künstlerischen Ausdrucksmittel gesteigert hat; nur gibt er auch hierin der Erscheinung die größere Klarheit und Festigkeit. Es scheint nun wenigstens leichter, von hier aus als von den sicheren Werken des Jan van Eyck den Weg zu jenen Tafeln des Genter Altars zu finden, von denen wir ausgegangen waren und in denen die feine und liebenswürdige Begabung des Künstlers mehr noch von ihren Mängeln als von ihren Vorzügen aus sichtbar wurde. Vielleicht, daß es möglich ist, noch einiges hinzuzufügen: außer der (hier nicht abgebildeten) Mitteltafel des Genter Altars mit der Anbetung des Lammes zeigen auch die Tafeln, die innen die Darstellung der Engelchöre (Abb. 2) und außen die Figuren der Verkündigung (Abb. 6, 7) tragen, in der Typik und die letzteren auch in der Bewegung der Gestalten und in der Gewandanordnung Züge, die kaum zu der Art des Jan van Eyck, wohl aber zu derjenigen des älteren Bruders zu stimmen scheinen. An der male-
rischen Ausführung, zumal der Innenseiten, dürfte jedoch Jan van Eyck mindestens den stärksten Anteil haben, wie denn die Möglichkeit, daß von Hubert angelegte Tafeln durch Jan vollendet oder überarbeitet wurden, nicht abzuweisen ist. Und endlich spricht alles dafür, daß die Gesamtanlage des Altars dem älteren Künstler, der den Auftrag übernahm und seine Ausführung begann, angehört, wenn man auch bei Einzelheiten, wie den Figuren von Adam und Eva, zweifeln kann, ob sie bereits ursprünglich so gedacht waren, wie sie jetzt dastehen. Die einfache und große Art, mit der der komplizierte Apparat der theologischen Vorstellungen für das Auge des Beschauers in wenigen starken Kontrasten zusammengefaßt wurde, darf nicht vergessen werden, wenn man versucht, die schattenhafte Gestalt Huberts van Eyck sich zur Anschauung zu bringen. So hypothetisch nun auch manches, vielleicht für immer, wird bleiben müssen: im ganzen dürfte es doch möglich sein, ein einigermaßen klares Bild von der Persönlichkeit des Künstlers zu gewinnen, den die Inschrift des Genter Altars den größten Maler nennt, den die Welt je gesehen. Gewiß älter als Jan van Eyck und in seiner Empfindung noch vielfach der trecentistischen Kunst nahestehend, ist er in den uns erhaltenen Werken doch bereits im sicheren Besitz der wesentlichsten Ausdrucksformen und Kunstmittel, durch die der neue Stil des 15. Jahrhunderts sich von demjenigen der älteren Zeit unterscheidet. Die klare Vereinheitlichung und die ruhige Geschlossenheit der Bild-
wirkung, die (auch bei der weichen Bildung der Madonnenfigur) kräftige Fülle der

menschlichen Erscheinung, die starke Empfindung für den Raum und für das ihn durchflutende Licht, die tiefe Schönheit der Farbe und die Anwendung des neuen Malverfahrens — in alledem steht bereits der ältere der beiden Brüder auf derselben Höhe, die wir in den Werken des jüngeren bewundern. Was dann den Werken des Jan van Eyck ihre eigenste Bedeutung gibt, ist der volle Reichtum der Wirklichkeit, die geniale Nüchternheit der Auffassung, die unerbittliche Wahrheit der Durchbildung. Wie im einzelnen das Verhältnis der beiden Brüder zueinander zu denken und ob Hubert zu den von ihm gewonnenen Resultaten allein oder bereits in gemeinsamer Arbeit mit Jan gelangt ist, wird kaum zu entscheiden sein. Ein Gefühl der Verpflichtung scheint auch aus der formelhaft panegyrischen Fassung, in der die Inschrift des Genter Altars den Ruhm des Verstorbenen verkündet, hervorzuklingen. Für immer wird jedoch die Persönlichkeit des Jan van Eyck in den festeren Umrissen erscheinen, und erst von ihr aus kann versucht werden, eine klare Gesamtanschauung von dem Wesen des neuen Stils zu gewinnen.

Die Tradition der älteren Kunstgeschichtschreibung, wie sie von Vasari, wenn nicht begründet, so doch festgelegt wurde, betrachtete die Erfindung der Ölmalerei als den eigentlichen Ruhmestitel des Jan van Eyck. Man versteht leicht, daß dem Italiener eben dasjenige technische Können, das der Renaissancemalerei fehlte, als die wertvollste Errungenschaft der niederländischen Kunst erschien, und in der Tat ist es unmöglich, die Malerei der Eycks und ihrer Nachfolger ohne das Ausdrucksmittel jener tief leuchtenden Farbe zu denken, die mit dem Schlagwort von der „Erfindung der Ölmalerei“ schlecht genug bezeichnet wird. Nimmt man als die Gegenleistung der italienischen Kunst die „Erfindung der Perspektive“, so ist damit sofort der Gegensatz der beiden Auffassungen an einem Kernpunkt bezeichnet: neben der rationalen Konstruktion der Bildeinheit steht jene irrationale, rein gefühlsmäßige, die auf die farbigen Werte der Erscheinung gegründet ist. Sowie neben dem mit Hilfe der Antike entwickelten Begriff von einer allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit und Schönheit der Bildung und Bewegung des menschlichen Körpers die unbefangene Anschauung der unendlichen Mannigfaltigkeit der individuellen Erscheinung steht. Über alle Gegensätze der Weltanschauung hinaus handelt es sich jedoch für diese Epoche um die Überwindung des mittelalterlichen Unvermögens in der Nachbildung der Natur und um die Gewinnung eines hierzu dienenden sicheren Könnens — die niederländische und die italienische Kunst stehen darin nicht gegen-, sondern nebeneinander. So gewinnen die Eycks aus sich heraus für die Herstellung des Tiefeneindrucks Mittel der künstlerischen Illusion, die rein dem Gesichtseindruck, ohne Zuhilfenahme mathematischer Konstruktion, entstammen. Der Raum ist ihnen erfüllt mit Luft und Licht, und die in aller Bestimmtheit tonig-weiße Art der Modellierung gibt sofort den Eindruck, daß eine Art Atmosphäre die feste Form umhüllt und umschließt. Die Gegensätze von Hell und Dunkel, die Führung des Lichteinfalls, endlich, wofür jedoch nur die ersten Anfänge der Beobachtung sichtbar werden, die Veränderung der Farbigkeit und Deutlichkeit nach der Tiefe des Bildes hin leisten dieser Art, die Welt zu sehen, denselben Dienst wie dem italienischen Künstler die Mittel der Linearperspektive. Aber man sieht sofort, daß diese Auffassung gerade durch ihre Forderung höchster Wirklichkeitstreue nur sehr allmählich durch eine stets erneute und verfeinerte Beobachtung zu einer ana-

logen Vollendung und Sicherheit der Wirkung zu gelangen vermochte, wie sie von dem italienischen Künstler mit einem Schlage, durch eine Tat des rechnenden Verstandes, gewonnen wurde. Und ferner: es ist klar, daß die Fragen der linearen Perspektive auch den niederländischen Maler beschäftigten und nach der Natur der Sache beschäftigen mußten. Es handelt sich dabei um einen Hilfsbegriff, der die eigentlichen Grundlagen dieser Kunst nicht berührte, dessen sichere, spielende Kenntniss jedoch gerade deshalb erreicht werden mußte. Das lebendige Ungefähr des optischen Eindrucks mochte zunächst genügen, und es wird immer eine staunenswerte Leistung bleiben, wie die empirische Perspektive dieser gotischen Malerei Probleme von solchem Reichtum wie etwa bei jener Madonna in der Kirche anzugreifen und mit so weitgehender Vollendung zu lösen vermochte. Aber die wirklich schwierigen Fragen wurden dabei zunächst mehr übergangen als gelöst, und nicht nur für den nachrechnenden Verstand, sondern auch für die Empfindung bleiben genug störende Verstöße bestehen, die aus der mehr gelegentlichen und fast mit Notwendigkeit planlosen Beschäftigung mit diesen Dingen sich erklären: Reste nicht der irrationalen Ursprünglichkeit, sondern des antirationalen Nichtkönnens der mittelalterlichen Zeiten, dessen Ausmerzung eine Forderung der Freiheit des modernen Bewußtseins sein mußte. Es ist dabei noch fast das Wenigste, daß der Maler die lineare Konstruktion mit vollständiger Exaktheit beherrschen lernte — um die Mitte des 15. Jahrhunderts wird das im ganzen auch von der niederländischen Malerei erreicht. Wichtiger und von entscheidender Bedeutung war, daß die widerspruchslose Verbindung von Figur und Raum, die in Italien durch die Herstellung einer klar konstruierten und dabei auf die Figuren selbst bezogenen Bühne erreicht worden war, der niederländischen Malerei zunächst nicht gelang und gelingen konnte. Gewiß wurde durch die gefühlsmäßige Auffassung auch der Figur im lichterfüllten Raum eine neue Möglichkeit gewonnen, den Zusammenhang von Mensch und Welt zur sinnlichen Anschauung zu bringen — aber, wie natürlich, sind auch hier nur die Anfänge eines langwierigen Entwicklungsprozesses gegeben: die Figur hat ihr besonderes Licht und steht, so geschickt auch Jan van Eyck zumal bei seinen Interieurs den Bruch zu verdecken weiß, nicht in, sondern vor dem Raum. Dazu bedingt nun die Größe der Gestalten zusammen mit dem hohen Horizont nicht bloß das Auseinanderfallen der Bildeinheit — für die Figur ist ein anderer Blickpunkt angenommen als für den Hintergrund —, sondern auch jene so auffällige Unsicherheit des Stehens der Figuren, die von dem nach vorn sich senkenden Boden abzugleiten drohen. Auch hierin schleppt diese so unendlich vielseitige und lebendige Kunst einen ungelösten Rest mittelalterlich-antirationaler Art mit sich, in dem Zusammensetzen des Bildes aus einzelnen für sich bestehenden Stücken und in der körperlosen, der Schwere entbehrenden Auffassung der Figur. Die auf das Gefühl der Einheit von Mensch und Welt gegründete Anschauung steht noch im Bann der abstrakten transzendentalen Ideen der Vergangenheit, die doch zur leeren Formelhaftigkeit erstarrt sind. Es fällt nicht schwer, solche „Mängel“ bei einer Persönlichkeit vom Range des Jan van Eyck mit in Kauf zu nehmen — sie hängen nicht mit ihr selbst, sondern mit ihrer historischen Stellung zusammen, bezeichnen ein Unvermögen der spätgotischen Zeit überhaupt und nicht ein Versagen der künstlerischen Kraft, die in ihrer inneren Geschlossenheit und freien

Lebendigkeit hier wie stets über alle Schranken des geschichtlichen Daseins hinausgreift.

Die Behandlung der menschlichen Figur auf den Bildern der Eycks und ihrer Nachfolger wird nicht nur dem, der von der italienischen Malerei herkommt und, zu Unrecht, deren Kategorien menschlicher Bewegung und Schönheit auch hier zu finden hofft, von einer harten Befangenheit erscheinen, sondern auch jeder moderne Betrachter wird — wenn er nicht irgendwie voreingenommen oder durch längere Gewöhnung des Auges gegen das Archaische dieser Kunst abgestumpft ist — die Widersprüche empfinden, durch die der mittelalterlich-unfreie Charakter der altniederländischen Darstellung des Menschen bedingt ist. Was dabei durch die einfache Anschauung der objektiven Wirklichkeit und durch das gefühlsmäßige Nachleben der fremden Individualität gewonnen wird, überzeugt wenigstens bei Jan van Eyck unmittelbar, mit der unvergeßlichen Gewalt reiner Intuition, aber es hängt wie in einem hölzernen Gerüst von starrer Unbeweglichkeit: die Verbindung der seelisch belebten Teile durch das Gefühl für den allgemein-gesetzlichen Zusammenhang des rein physischen Mechanismus fehlt. Statt dessen ergeben sich überall Widerstände. Es war bereits hervorzuheben, daß die einfachstatische Verbindung der Figur mit dem Boden, auf dem sie steht, nicht erreicht ist. Aber auch sonst stößt man immer wieder auf die auffälligsten Unsicherheiten und auf die unmöglichsten Verstöße gegen die äußere Richtigkeit der Darstellung. Die irgendwie bedeutsamen Teile der Erscheinung werden scharf und lebendig akzentuiert, gleichviel, ob dadurch ihr wirklicher Zusammenhang zerstört wird. Es handelt sich bei solchen „Unrichtigkeiten“, für die etwa das schöne Bildnis der Frau des Jan van Eyck als Beispiel angeführt werden mag, nicht um ein bewußtes Zurückdrängen und Ausschalten von Teilen, deren Hervortreten für die Gesamtwirkung störend sein würde; vielmehr besteht einfach die Gleichgültigkeit und Ahnungslosigkeit des Mittelalters in diesen Dingen fort. Wichtiger noch als solche einzelnen Verstöße, über die gerade der heutige Betrachter verhältnismäßig leicht hinwegkommen dürfte, ist der allgemeine Charakter, der nun mit Notwendigkeit den Figuren des Jan van Eyck und seiner Nachfolger anhängt: daß der körperliche Organismus in den Gelenken wie erstarrt und ohne die Fähigkeit scheint, außerhalb der dargestellten Bewegung sich in einer freien und selbstverständlichen, mühelosen Weise zu regen. Das „Holzgeschnitzte“ der menschlichen Erscheinung ist der gesamten Spätgotik zu eigen. In der Tat ist das geschichtliche Verhältnis klar genug: man braucht nur daran zu erinnern, welche Summe künstlerischer Arbeit in der italienischen Malerei an das Problem der formalen Einheit der menschlichen Gestalt gesetzt wurde, und wie die Analogien hierzu und vornehmlich zu der unausgesetzten Beschäftigung des italienischen Künstlers mit dem Problem des nackten Körpers in der altniederländischen Malerei ganz fehlen — so wird man ihr Zurückbleiben in diesem Punkt sofort verstehen. Diese Kunst, die so ganz Realismus scheinen könnte, trägt in sich, auch von dieser Seite her gesehen, noch ein gut Teil von erstarrtem Idealismus und mittelalterlichem Nichtkönnen, und so bedarf die Malerei des Jan van Eyck und seiner Nachfolger der äußerlichen Tektonik streng gezogener, fester Linien, um die fehlende Sicherheit des Gefühls für die wahren Zusammenhänge der Erscheinung dadurch zu ersetzen; ebenso wie sie,

auch bei dem weltlichen Stoff und der harmlos-natürlichsten Auffassung, doch stets an einer gemessenen und starren Feierlichkeit als dem Grundton festhält, auf dem die Einheit der seelischen Stimmung sich aufbaut.

Ein kraftvolles, schweres Gefühl des wirklichen Daseins liegt über den Bildern des Jan van Eyck. Der mittelalterliche Begriff des Andachtsbildes erfährt so, indem er äußerlich nicht nur bestehen bleibt, sondern gerade in diesem Jahrhundert seine reichste Ausbildung erhält, eine entscheidende Wandlung. Es ist nicht mehr die Absicht des Künstlers, mit seinen Madonnenbildern eigentlich religiöse Stimmungen in dem Beschauer auszulösen. Eine sehr eindrucksvolle Größe, in der Ausmalung der Szene jedoch von durchaus diesseitigem Charakter, lebenswarm und prächtig, ein Genuß für das Auge, gerade das Gegenteil eines weltentrückten Idealismus. Es ist für diese Wandlung bezeichnend, wie die Stifter, die ja selbst auf die dargestellten göttlichen Gestalten Bezug nehmen, aufgefaßt sind. Die bescheidene Winzigkeit der Erscheinung, die ihnen die mittelalterliche Auffassung gegeben hatte, ist der vollen Größe, gleich jener der heiligen Figuren selbst, gewichen; stattdessen, mit einer unbekümmerten Kraft der Repräsentation, geben sie nur noch ein Denkmal ihrer selbst. Wie es mit der Adoration beschaffen ist, zeigt die knieende Figur des Jodocus Vydt vom Genter Altar (Abb. 5): es ist die gewohnheitsmäßige, schläfrig gleichgültige Übung einer durch die Tradition gebotenen Handlung, weit von aller Erhebung des Gemüts, weit von aller Ergriffenheit der Seele. Und nun gar jener Kanonikus van der Paele, der „in Verehrung“ der Madonna dargestellt ist (Abb. 19): vielleicht der großartigste Typus jener spätmittelalterlichen Kirchlichkeit, die alles inneren Gehaltes an Frömmigkeit sich ganz entäußert hatte. In den heiligen Gestalten selbst tritt an die Stelle jener Symbolisierung, in der die menschliche Erscheinung nur als das äußere Kleid der Gottheit verstanden worden war, nun umgekehrt die Vermenschlichung des Göttlichen: das Christkind in den Madonnenbildern des Jan van Eyck, Maria selbst gehören ganz der Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens an, mit irdisch fester, nüchterner Bildung, und das Ganze wird zum reizendsten, absichtslos schlichten Genrebild. Die seelische Verfassung, aus der solche Bilder hervorgehen, ist dieselbe, wie bei den Darstellungen rein weltlichen Inhalts, und das Doppelporträt des Arnolfini und seiner Frau hat denselben geistigen Inhalt und denselben Wert, und es spricht zu dem Beschauer in dem gleichen Sinne wie die Bilder der Maria mit dem Kinde. Die Bedeutung der Kunst im Leben der menschlichen Gesellschaft ist eine andere geworden, so wie diese selbst in dem starken Emporkommen der weltlichen Stände neue Kulturinhalte gewonnen hat.

Der einfache Anblick des Menschen und der Welt in ihrer ruhenden Erscheinung gibt nun dem Realismus des Jan van Eyck sein besonderes Gepräge. Alles, worin die Selbständigkeit und Wesenhaftigkeit der Dinge durch ihre Unterordnung unter die bestimmten Zwecke irgendwelcher Handlung oder unter irgendwelche „höheren“ Begriffe der Schönheit oder edlen Reinheit aufgehoben oder doch gemindert scheinen könnte, bleibt außerhalb des Umkreises dieser Kunst. Es charakterisiert sie, daß die dramatischen Szenen der Passion fehlen. Nur einige wenige Darstellungen, die man glaubt der Frühzeit des Jan van Eyck zuweisen zu können und die ihm mindestens nahestehen (Abb. 11), könnten genannt wer-

den; bei anderer Gelegenheit wird darauf hinzuweisen sein, wie die eigentümlich heftige, aufgeregte Art, die man hier wohl findet, als die Ergänzungserscheinung jener sonst durchgehenden Ruhe zu verstehen ist. Im übrigen ist die Szene der Verkündigung schon der bewegteste und fast der einzige „Vorgang“, der von Jan van Eyck behandelt worden ist. Wo sonst ein Geschehen gegeben wird, wie bei den Tafeln der unteren Reihe des Genter Altars und bei den Figuren des Sündenfalls oder bei dem Doppelporträt des Arnolfini und seiner Frau, trägt es symbolischen Charakter; wie denn der ganze Genter Altar sinnbildlich den geistigen Zusammenhang von Sünde und Erlösung und vom Reich Gottes als eine ewige Wahrheit darzustellen bestimmt ist. Bilder der Maria mit dem Kinde, allein oder mit Stiftern und Heiligen, und Porträts sind so fast das Einzige, was uns von Jan van Eyck hinterblieben ist.

In allem nun eine feste und harte Sachlichkeit der Anschauung. Was von Möglichkeiten subjektiver Verinnerlichung der Sichtbarkeit in dieser Richtung liegt, bleibt notwendig einer späteren Zeit vorbehalten. Nirgends, auch bei aller Weichheit der malerischen Behandlung, ein Verschwimmen der Umrisse, und bei aller tonigen Einheit der Gesamterscheinung behält die Farbe ihre volle objektive Bestimmtheit. Die innere Kraft der neuen Sinnlichkeit, im Gegensatz zu der formelhaften Bildauffassung der vorhergehenden Generationen, soll sichtbar werden, klar und stark, mit letztmöglicher Sicherheit und Prägnanz der Durchführung. Groß und bestimmt werden die Figur, als der wichtigste Teil der Bilderschei- nung, und ihre Umgebung gegeneinander gestellt, aller logischen Wahrscheinlichkeit und aller Empfindung für ihre räumliche Einheit zum Trotz. Und so unentbehrlich Farbe und Licht sind, so wird doch die Form mit scharfem Strich umrissen, und erst indem das strenge und wuchtige Liniengefüge des Ganzen feststeht, kann die individuelle Bewegung und der lebendige Schein der Dinge sich entfalten. Was dem modernen Betrachter als „unnaturalistisch“ vielleicht zuerst auffällt, die geradlinige und scharfbrüchige Gewandzeichnung, ist ganz aus demselben Gefühl heraus geboren, das auch sonst den Künstler zwingt, die Anschauung der Wirklichkeit in möglichst feste Linien einzufangen. Die innere Einheit des Bilderlebnisses hat so etwas Abstraktes, Gewalt- sames, sie steht über, nicht in der Anschauung, und der mittelalterliche Charakter des Fürsichnehmens und Zeigens der Einzelstücke bleibt gewahrt.

Das kleine Bild der sogenannten Madonna von Lucca (Abb. 16) kann als das klassische Beispiel, fast schon als das Schema der Raumdarstellung in den Bildern des Jan van Eyck gelten. Mit einer schlagenden Selbstverständlichkeit und Einfachheit ist das Problem gelöst: Wände und Boden des Zimmers sowie die Decke des Baldachins sind an die vier Seiten des Rahmens wie angefügt, in gleichmäßiger Verkürzung, so daß die Rückwand der vorderen Bildfläche parallel steht. Ebenso, und mit der bedeutendsten Wirkung durch den Kontrast zu der unteren Tafelreihe, ist der Innenraum der Verkündigung des Genter Altars angelegt (wobei zwischen den abgebildeten Tafeln noch die beiden verbindenden Mittelstücke zu ergänzen sind); ähnlich, wenn auch durch die Anwendung reicherer Mittel und durch die großen stehenden Figuren verhüllt, bei dem Bildnis des Arnolfini und seiner Frau (Abb. 17). Beachtet man die Aufstellung der Figuren zusammen mit

der Architektur bei dem großen Paele-Altar (Abb. 15), so findet man dasselbe einfache Prinzip; und auch das Bild der Maria in der Kirche muß, durch eine zweite Tafel rechts zum Diptychon ergänzt, bei anderer Linienwirkung doch im gleichen Sinne angelegt gewesen sein. Es ist nun bezeichnend, daß die Kunst des Jan van Eyck den Innenraum aufs deutlichste vor der Landschaft bevorzugt: die klare, straffe Geschlossenheit der Gesamterscheinung war so ungleich einfacher zu erreichen, und was dabei zunächst nur für die Behandlung des Tiefenraumes gesagt ist, gilt ebenso für Beleuchtung und Stimmung. Bilder wie jene Tafeln des Genter Altars mit den durch die Landschaft dahinziehenden Scharen der Reiter und Pilger (Abb. 8, 9) sind doch nur eine Ausnahme — auch darin, daß das neue Realitätsgefühl besser und sicherer an wenigen, in strenger Symmetrie angeordneten Figuren zum Ausdruck gebracht werden konnte. Innerhalb der kastenartig schließenden Wände des Innenraums und in klarer Verbindung mit ihnen sind die Dinge unverrückbar lokalisiert, und auch die menschliche Erscheinung bekommt so ihren Halt. Wie bei der Madonna am Springbrunnen die Figur vor die Brokatwand gestellt und von ihren nüchtern scharfen Linien umzogen ist, kann als typisch für die Empfindung des Künstlers gelten. Es ist im Grunde die Konstituierung der räumlichen Erscheinung aus den einfachen Richtungsgegensätzen der Rahmenlinien, doch ist es sehr deutlich, daß dabei für das lebendige Gefühl die seitliche Schließung durch die Senkrechten maßgebend ist. Es wurde bereits hervorgehoben, daß der Boden ansteigt und das Stehen der Figur unsicher und ohne Schwere ist; fast, als wenn sie mehr hängt als steht. Bei aller irdischen Kraft der Anschauung und bei aller energischen Versteifung des Liniengerüsts bleibt so der gotische Charakter der Empfindung gewahrt. Ein Kopf wie der des Georg van der Paele mag dann als Beispiel dienen, wie die Entschiedenheit der Strichführung und die klare Kontrastierung der Flächen auch jedes Einzelstück der Erscheinung im selben Sinne auszeichnet; ohne daß doch, indem so eine fast stereometrische Bestimmtheit der körperlichen Bildung hervorgekehrt wird, irgendeiner von den kleinen Zügen der Wirklichkeit geopfert worden wäre.

Denn schließlich ist doch die strenge Architektonik der Linien und Flächen nur ein Hilfsmittel zur Erzielung der äußeren Wirklichkeit der Darstellung, nicht aber die Grundlage des künstlerischen Lebens, das sich in diesem festen Rahmen entfaltet. Der unerschöpfliche Reichtum individueller Züge und die Erscheinung der Dinge im Licht löst überall den Zwang der Monumentalisierung, biegt ihn ins Persönliche, Intime um. Kaum, daß man sich über die nüchterne regelrechte Art, in der der Innenraum bei dem Bilde der Madonna von Lucca konstruiert ist, Rechenschaft gibt — der Eindruck der wohnlichen Geschlossenheit herrscht durchaus vor, schon durch das Kleingerät, das in der Nische rechts aufgestellt ist und dem links das Fenster mit seinen glitzernden Scheiben entspricht. Ähnlich tritt das Behagliche der Stube bei der Verkündigung des Genter Altars und am schönsten bei dem Arnolfini-Bild hervor, wo die beiseite gestellten hölzernen Trippen und das Hündchen zusammen mit dem Leuchter, dem Spiegel und den anderen Dingen die inneren Beziehungen zwischen dem Raum und den Menschen, die in ihm leben, herstellen. Es entspricht dabei dem großen Sinn dieser Kunst, daß das Kleinleben nur mit wenigen Zügen angedeutet wird, die dann gern zu

kleinen Gruppen zusammengenommen werden; das Stilleben, das von hier ausgeht, tritt doch an Bedeutung noch stark hinter den großen Figuren zurück. Was dem Raum in seiner Gesamtheit Stimmung und Wärme gibt, ist auch mehr noch als jene einzelnen Gegenstände das in ihn eindringende Licht. Erst dadurch bekommen die Dinge ihre eigentümliche, bis zum kleinsten Punkt hin individuelle Lebendigkeit, den stofflichen Charakter, das weiche ruhige Schimmern oder das blitzende Aufleuchten der Oberfläche. Über alle feinen Einzeleffekte hinaus jedoch ist es die grundlegende Bedeutung der Tat der Eycks, wie in diesem den Raum erfüllenden und über die Formen dahingleitenden Licht die Einheit der Bilderscheinung gesehen und erlebt wird. Sein weiches, breites Hinfluten, das lustige Spielen und das Versinken in dämmerige Dunkelheit läßt aus der sinnlichen Anschauung die Vorstellung eines natürlichen Zusammenhanges der sichtbaren Welt entstehen, eines Zusammenhanges, der immer von gleicher Art und doch unerschöpflich in dem individuellen Reiz, von einer inneren Notwendigkeit und doch völlig frei, ohne jede Möglichkeit einer rationalen Formulierung ist. Auch ohne die Auflösung der Umrisse ist das Eintauchen der sich rundenden Form in die umgebende Dunkelheit von äußerster Weichheit, und bei aller Glut der Lokalfarbe wird eine milde, warme Einheitlichkeit von höchster Schönheit erreicht. Ganz neue Mittel für die Illusion der räumlichen Bildeinheit werden so gewonnen. So bei jenem Zimmer in dem Bilde der Madonna von Lucca, von dem wir ausgegangen waren: erst indem das Licht von links her in den Raum einströmt, sich in ihm ausbreitet, die Schatten überwindet und sich endlich hell und weich auf der Gruppe der Maria mit dem Kinde zu sammeln scheint, erhält das Bild Wahrheit und inneres Leben; auch die strenge Symmetrie in der Anwendung der Gruppe löst sich dadurch zur Freiheit. Es liegt dabei mit Notwendigkeit in der historischen Stellung dieser Kunst, daß sie für die Figur, unabhängig von allen besonderen Bedingungen des Raumes, stets die gleiche (schräg auffallende) Beleuchtung wählt, aber es ist mehr als bloße Geschicklichkeit, ist im Grunde doch, trotz aller Widersprüche, empfundene Einheit, daß Figur und Raum mit einer zwingenden und dabei ganz unauffälligen Gewalt aneinander gebunden scheinen. Am schönsten bei dem Arnolfini-Bild: eine vordere Lichtquelle, bei der der Beschauer leicht an ein nicht sichtbares Fenster zur Linken glaubt, rückt die Figuren in eine besondere Zone mit scharfer Beleuchtung, vor derjenigen, die weiter zurück durch das wirklich abgebildete Fenster erhellt wird. Das vor diesem sichtbare Wandstück wirft einen Schatten dazwischen, und indem nun die Figur des Mannes mit ihrer dunklen Silhouette, aus der Gesicht und Hand hell hervorleuchten, vor jenes den hinteren Abschnitt des Zimmers erfüllende Licht tritt, erhält die Erscheinung eine trotz aller Mängel überzeugende räumliche Wirkung. Man wird danach leicht eine ähnliche Trennung der Lichtquellen und der verschiedenen Helligkeitszonen bei der Verkündigung des Genter Altars, dem Paele-Altar usw. wiederfinden, und es mag noch darauf hingewiesen werden, wie auch die Nischenfiguren des Genter Altars ihre eigentümliche Freiheit bei aller Enge der Wände durch das Heraustreten der Figur aus dem halb nur sich auflichtenden Dunkel der Tiefe haben.

In diesem ruhigen, stimmungsmäßigen Dasein der Dinge von einfachster Wirk- 17

lichkeit zugleich und von höchster Belebung der individuellen Erscheinung muß auch die menschliche Figur und ihre Bewegung verstanden werden. Bei aller äußeren Größe und bedeutsamen Strenge der Auffassung doch nichts von jener imposanten, majestätischen Art der italienischen Kunst, der der Raum nur die Bühne ist, auf der die vollkommene Schönheit der menschlichen Gestalt sich entfaltet. Statt dessen nur ein Mittönen des individuellen in dem allgemeinen Leben, das, selbst unfafßbar, das ganze Bild durchzieht. Schon die Art des Stehens, dann die Haltung des Körpers und das Tragen des Gewandes, Wendung und Neigung des Kopfes, die Gebärdensprache, alles das ist charakteristisch für die dargestellte und nur für diese Persönlichkeit. Das Doppelporträt des Arnolfini und seiner Frau ist auch nach dieser Seite vielleicht das Vollendetste, was Jan van Eyck geschaffen hat. Aber ein Blick etwa auf die Pilgerfiguren des Genter Altars zeigt, wie auch hier, ohne jene ganz porträtmäßige Nachbildung der Wirklichkeit, die typische Formelhaftigkeit der älteren Kunst durch die individuelle Bildung der Figuren nicht weniger als der Köpfe überwunden wird. Eine ruhige Gleichgültigkeit, bis zur Grenze der dumpfen Teilnahmslosigkeit hin, und dagegen eine gescheite Lebhaftigkeit des Aufmerkens, ein lustiges Blinzeln bezeichnen den Umfang der seelischen Äußerung. Die subjektiveren Ausdruckswerte eines träumerischen Sinnens, einer innigen Hingabe der Seele, fehlen auch da, wo man sie wohl hat finden wollen, wie etwa bei den Reitern des Genter Altars. Wo die Gebärde gegeben wird, verzichtet sie auf alles weite Ausgreifen, ist klein und eng, wie das vergnügte Winken des Engels bei der Verkündigung des Genter Altars. Und indem die Figuren zueinander in Beziehung treten, bilden sie Gesprächsgruppen wie etwa bei den Tafeln der gerechten Richter, auf denen man die Porträts der beiden Maler zu erkennen glaubt. Das freie Hinundher der Menge, das hier und auf den zugehörigen Tafeln sichtbar wird, bezeichnet die eigentliche Richtung dieser Kunst mehr noch als die strenge Tektonik der Gruppe des Paele-Altars, die nur als Hilfsbegriff verwandt ist, und jenes regellose Neben- und Hintereinander der ganz individuell verstandenen Figuren steht für Jan van Eyck an der Stelle, die für den italienischen Maler die wohlgeordnete „Komposition“ einnimmt. Die unlösliche Verbindung mittelalterlicher und moderner Weltanschauung liegt auch hier offen zutage. In allem, in der Formbehandlung und im Ausdruck, erfaßt diese Kunst die kleinsten, fast unmerklichen Nuancen, den letzten Hauch der Bewegung, ohne jedes erkünstelte Raffinement, schlicht und mit einem gesunden Phlegma der Empfindung. Von einem systematischen Studium der „Gestalt“ und der allgemeinen Gesetzmäßigkeit ihrer Form und Bewegung kann, wie bereits in anderem Zusammenhange hervorzuheben war, nicht die Rede sein, und man sieht bei den Figuren von Adam und Eva sehr deutlich, wie auch da ein (notwendig äußerst seltener) Einzelfall mit Beobachtung aller Zufälligkeiten der Erscheinung gegeben wird. Man wird dabei, auch für den Körper des Adam, kaum die einfach porträtmäßige Nachbildung eines Modells annehmen dürfen — die Absicht geht auf das Charakteristische und den Gegensatz der beiden Geschlechter: das Harte, Sparrige in der Bildung und Bewegung des Adam wird mit der geschmeidigen Weichheit der Linienführung bei der Figur der Eva kontrastiert, wozu dann noch die warmbräunliche Tönung der Oberfläche dort und die milde elfenbeinfarbene Schönheit

der Erscheinung des Frauenkörpers kommt. Es ist ein ähnlicher Kontrast, wie er auch der Gegenüberstellung des Arnolfini und seiner Frau zugrunde liegt; so jedoch, daß bei den nackten Figuren eine gleichsam konstruierte Individualität vorliegt und nur mit soviel Einzelzügen der gesehenen Wirklichkeit wie möglich ausgestattet und glaubhaft gemacht ist. Auch so aber ist klar, daß die allgemein statischen Probleme und die innere Rhythmik des physischen Mechanismus hier keine Rolle spielen können; der reine Gesichtseindruck entscheidet, und auch die Art des Stehens der Figuren erklärt sich daher, daß ihre Erscheinung in der zufälligen Situation in der oberen Reihe des Genter Altars, also von unten her gesehen werden soll. Sieht man von diesem, wenn auch noch so ausgezeichneten Einzelfall ab, so enthält nicht die Aktdarstellung und auch nicht die irgendwie benannte „Idealfigur“ — die es im Grunde hier ja gar nicht gibt —, sondern das Porträt die reinste Spiegelung der Auffassung dieser Kunst vom Menschen. Es ist kaum möglich und auch nicht nötig, noch etwas zum Ruhm dieser Bildnismalerei zu sagen. Die absolute, nichts mildernde und nichts übertreibende Wahrheit und Genauigkeit, das ruhige Abbilden auch der seelischen Individualität erhebt die Porträts des Jan van Eyck auf die höchste Stufe, die je von einem Maler erreicht worden ist. Es mag ein besonderer Triumph dieser Wirklichkeitsabbildung sein, mit welcher selbstverständlichen Sicherheit und Größe die massive, brutal-sinnliche Erscheinung eines Kanonikus van der Paele herausgearbeitet ist. Aber das schlichte, ganz unauffällige Bildnis der Frau des Künstlers (Abb. 18) hält den Vergleich mit jenem Prachtstück von Absonderlichkeit sehr wohl aus.

Die gleichmäßige Vollendung bis in das letzte Detail hinein, genau ohne Ängstlichkeit, von höchster Sauberkeit bei völliger Freiheit des Striches, gibt den Bildern des Jan van Eyck den Charakter einer naiven Virtuosität. Damit verbindet sich das edelsteinartige Leuchten der Farbe, satt und tief in der Behandlung des Einzeltons, weich und gedämpft in der Gesamtwirkung. Mit Recht hat man für die technische Handhabung des Materials an die Arbeit des Goldschmieds erinnert: mit ihm scheint der Maler in der Ziselierung der Form, in dem Blitzen der Erscheinung wetteifern zu wollen. Das Daseinsgefühl, das der Kunst des Jan van Eyck zugrunde liegt, ist in den Hauptzügen dasselbe, auf dem die Entwicklung der holländischen Malerei ruht, aber es entsteht in jener höfischen Welt der französisch-burgundischen Kultur, deren Reichtum sich in den Werken des Malers widerspiegelt. Der Reiterzug des Genter Altars, in dem nach einem legendarischen Bericht Hubert und Jan van Eyck im Gefolge des Herzogs Philipp des Guten dargestellt sind, gibt vielleicht die beste Vorstellung, von welcher Art die Wirklichkeit war, in der die Künstler lebten, und deren eigentümliche Idealität sie in der male-rischen Erscheinung festzuhalten suchten.

Es ist ein Eindruck von lebhaftester Gegensätzlichkeit, wenn man sich neben dem Genter Altar der Brüder van Eyck das große, etwa gleichzeitig entstandene Triptychon der Kreuzabnahme (Abb. 21, 26) vom MEISTER VON FLÉMALLE vor-

Abb. 20—28

artigen Wucht, die den Vergleich nicht zu scheuen braucht und das Original mit in die erste Reihe der großen Altäre der altniederländischen Malerei rückt. Gewiß, daß der neue, tief erlebte und umfassende Begriff der Wirklichkeit und die gesättigte Pracht der Farbe, die die Eycks erreicht hatten, hier nicht entfernt zu finden sind. Die ruhige und kraftvolle Sinnlichkeit der Anschauung ist der Absicht dieses Künstlers diametral entgegengesetzt, der die ergreifende Darstellung eines Geschehens, die Gestaltung eines dramatischen Vorgangs aus der freischaffenden Phantasie heraus zum Ziel hat. Der altertümliche Goldgrund, die herkömmlich-schematische Bildung der Landschaft erheben das Bild in eine Sphäre jenseits aller Wirklichkeit; die Farbe ist kühl, kreidig und grau gegenüber der warmen Glut der Eycks, und die Menschen gehören einem Geschlecht an, das dem niederländischen Leben nicht nur dieser Zeit ganz fremd ist: es ist nicht bloß dem Titel nach ein römischer Hauptmann, der neben dem Kreuz des Schächers steht. Die idealistische Auffassung des Mittelalters bleibt bestehen, sowie der geistige Inhalt der Darstellung in den Kern der kirchlichen Gedankenwelt hinabgreift und die Absicht ganz die dieser Weltanschauung ist, die Seele zu erschüttern und zu reinigen durch die Vorstellung des Lebens und Leidens des Erlösers. Aber der Maler ist mehr als ein Nachzügler der Vergangenheit, ist selbst vielmehr ein Schöpfer neuer Ideale, und die Energie der Verbildlichung der überkommenen Stoffe gehört ganz dem Zeitalter des kraftvoll aufstrebenden Individualismus und des neuen Realitätsgefühls an. Es ist doch nicht so, daß die Gedankenkreise des Mittelalters auf einmal hätten abbrechen müssen und können, und daß die weltlich-sinnenfreudige Gleichgültigkeit, mit der Jan van Eyck die innere Bedeutung der kirchlichen Stoffe ausschaltet, die einzige Möglichkeit moderner Weltanschauung bezeichnete. Auch dieser Versuch einer Neubelebung und einer dem veränderten Bedürfnis der Zeit entsprechenden inneren Umwertung der Ideale der mittelalterlich-kirchlichen Bildung ist eine Tat des modernen Geistes. Hier ist nun, wenn auch unbeholfen genug, der Begriff der „Komposition“ in einem Sinne, wie ihn die Kunst des Jan van Eyck nicht kennt, nun aber mit derselben schweren, festen Massigkeit und den großen Kontrasten des neuen Stilgefühls. Die Mitteltafel ist mit den Flügeln zu einer Einheit zusammengenommen, indem auch die Bodenwelle des Golgathahügels durch alle drei Tafeln durchgeführt ist. Zugleich nun aber die stärksten Gegensätze zwischen der Mitte und den Seitenteilen: auf der Haupttafel, die bis obenhin dicht mit den großen Figuren besetzt ist, ein lebhaftes Vor und Zurück im Raum, viel äußeres Geschehen und viel Erregung und auf den Flügeln eine sehr eindrucksvolle Ruhe; die wenigen Figuren und namentlich die Schächer hoch über die Landschaft, die zur Tiefe absinkt, emporragend, vor den Goldgrund gestellt. Man könnte finden, daß die Richtung des künstlerischen Interesses auf die große „komponierte“ Historie bereits den Meister von Flémalle in einer gewissen Parallelentwicklung mit der italienischen Kunst zeigt, und es ist mehr als ein äußerer Zufall, daß das bedeutendste Werk, das am Anfang dieser besonderen Richtung der niederländischen Malerei steht, ein Thema der Kunst des Rubens behandelt. Zugleich aber ist die Zugehörigkeit des Altars zu der altniederländischen Malerei bei allen Unterschieden von den Eycks vollkommen deutlich: in der irregulären und zersprengten Verteilung der Figuren, dem eben-

sowohl Ungeschickten wie Übertriebenen der Bewegung, in der Empfindung endlich mehr noch für die farbige Erscheinung in der Fläche als für den inneren Zusammenhang der plastischen Form. Eine weder schöne noch eigentlich monumentale, wohl aber bedeutende und z. T. ergreifende Wirkung ist diesen Figuren zu eigen, die mit dicken reichen Gewändern behängt und mit schweren Tüchern und seltsamen Turbanen phantastisch ausstaffiert sind. Die kraftvolle Größe der Empfindung hilft über alles Leere und Unfertige hinweg.

Neben dem Altar der Kreuzabnahme steht ein ungefähr gleichzeitig gemaltes, ebenfalls sehr großes Altarwerk, von dem die beiden Flügel der stehenden Maria und der Veronika herrühren (Abb. 22, 23). Auch hier erhält die menschliche Erscheinung über die individuelle Beschränktheit hinaus ein erhöhtes Dasein und eine nach Bewegung und Ausdruck gesteigerte Bedeutung, von einer vornehmen milden Art, die ergänzend neben das starke Pathos der Kreuzabnahme tritt. Der „gotische“ Schwung der Bewegung, von einer flüssigen, vollen, fest zusammengehaltenen und herben Schönheit, ganz ohne die Weichlichkeit trecentistischer Gewandfiguren; die Empfindung innig und bei der Veronikafigur schon fast gesucht in der Vertiefung der Ausdrucksmotive — so unterscheiden sich diese Gestalten ganz von den Madonnen des Jan van Eyck. Vielleicht wird man jedoch der historischen Stellung gerade dieser Bilder und zugleich der eigentümlichen Größe des Künstlers besser gerecht, wenn man an die lesende Maria des Hubert van Eyck vom Genter Altar erinnert. Auch hier noch ein Nachklingen der weicheren Bewegtheit der älteren Kunst, aber es versinkt in der schweren Pracht der ruhenden Erscheinung, während der Meister von Flémalle von ähnlichen Voraussetzungen aus zu einer freien Großartigkeit des Eindrucks sich erhebt. Der große Maßstab der Tafeln liegt ihm besser als den Eycks, deren Kunst auf das Mittelformat und auf das Kabinettbild hindrängt. Auch die Farbe des Meisters von Flémalle entfaltet ihren schönsten Reiz in einer mehr großflächigen Ausbreitung mit kühl aufgelihteten und blaß schimmernden Tönen gegenüber der Zusammendrängung zu höchster Intensität und Leuchtkraft auf kleinstem Raum, wie die Eycks sie zu erreichen wußten.

Es scheint, daß der Künstler fast mehr noch ein Zeitgenosse des Hubert als des Jan van Eyck gewesen ist, und seine frühesten Werke, wie der kleine Mérode-Altar (Abb. 20), nach dem man ihn früher zu benennen pflegte, und die Anbetung des Kindes (Abb. 28) dürften fast allem vorangehen, was uns sonst von den Anfängen der altniederländischen Malerei erhalten geblieben ist. Die Verkündigung jenes Triptychons steht neben der des Genter Altars stilgeschichtlich weit zurück, und zugleich wird an ihr besonders deutlich, wie wenig dieser auf die große Figur gerichteten Auffassung die Darstellung des Interieurs gelegen ist. Die Empfindung für die ruhige Geschlossenheit des Innenraumes, der dem äußeren Schema nach doch bereits ähnlich wie auf den Bildern der Eycks angelegt ist, fehlt, und statt dessen sucht der Maler einen möglichst bewegten Reichtum der Erzählung mit einer Überfülle der einzelnen Motive, mit einem lebhaften Hinundher der Linien. Das Licht verstärkt durch Betonung der Schlagschatten diesen Eindruck, statt ihn zu beruhigen. Und mit wie lustiger, harmloser Naivität wird hier noch gegenüber dem auf die darstellerischen Probleme gerichteten Ernst der Eycks erzählt, etwa 21

auf der Tafel mit der Mausefallenwerkstatt des alten Joseph oder bei der an auffallenden Einzelzügen reichen Anbetung des Kindes. Sowohl dieses novellistische Ausspinnen der Genremotive wie auch die zunächst überraschende Landschaft bei dem letztgenannten Gemälde weisen auf einen noch ungelösten Zusammenhang mit der Miniaturmalerei. Um so mehr fällt dann die bildmäßig klare, zusammengehaltene Wirkung des, soviel wir sehen, letzten unter den uns erhaltenen sicheren Werken des Künstlers auf: der beiden Flügel des Werl-Altars (Abb. 24, 25). Sie lassen uns seine Entwicklung fast bis zu den letzten Jahren des Jan van Eyck (1438) verfolgen. Die Besonderheiten des Malers sind auch hier noch unverkennbar: die Freude an den vielen Details und den mit einer nüchtern scharfen Lebhaftigkeit gezogenen Linien, an auffallenden Verkürzungskunststücken und an der Hervorhebung der Schlagschatten, bei denen der Kern von dem hellen Rand schematisch scharf geschieden ist — diese ganze, etwas äußerliche Art, den Innenraum interessant zu machen, die von der schlichten und ruhigen Behandlung des Interieurs bei Jan van Eyck auch jetzt deutlich unterschieden ist. Das Ganze wirkt heller und härter, stimmungsloser auch in der Verwertung des Lichteinfalls. Aber trotz solcher Unterschiede: in der klaren Einheitlichkeit des Raums und der festen und nüchternen Bildung der Figuren, der brüchig-geradlinigen Behandlung des Gewandes folgt der Künstler der Entwicklung, bei der Jan van Eyck ihm vorgegangen war. Die Stifterfigur des Heinrich von Werl zeigt im Vergleich mit der lebenswürdigen Figur des Mérode-Altars, wie auch die psychologische Charakteristik den Bahnen folgt, die durch den Jodokus Vydt vom Genter Altar gewiesen worden waren. Die innere Lebendigkeit und der Reichtum des Eyckischen Realismus fehlt dabei und muß wohl nach der Natur der Sache diesem Maler fehlen, der nun leicht Trockenheit für Festigkeit nimmt. Dafür weist er in gewisser Hinsicht nun auch bereits über Jan van Eyck hinaus: die hohe und schmale Proportionierung des Raumes mit lebhafter Tiefenentwicklung ist nicht bloß durch das Format der Bilder zu erklären, sondern leitet jenen Prozeß einer erneuten und ganz bewußten „gotischen“ Umstilisierung des Bildeindrucks ein, durch die Rogier van der Weyden die altniederländische Malerei über Jan van Eyck hinausführt. Es war nicht ohne weiteres ein „Fortschritt“, der damit gewonnen wurde — am wenigsten der unmittelbaren und persönlichen Lebendigkeit des Eindrucks nach —, sondern eine ernste und nachhaltige Auseinandersetzung der älteren Richtung der Gotik mit dem modernen Realitätsgefühl.

Es wird aus der mehr erzählenden und dabei in den dramatischen Szenen auf starke seelische Erregung gerichteten Art des Meisters von Flémalle zu erklären sein, daß zumal die oberdeutschen Künstler von der Art eines Konrad Witz mehr noch durch ihn, als durch die ihrer eigenen Empfindung ferner stehende Kunst der Eycks angeregt wurden. Auch in den Niederlanden muß der Künstler das höchste Ansehen besessen haben, und die von ihm ausgehende Richtung hat, indem in sie die Einwirkungen der Eyckischen Kunst einströmten, diese selbst in den südlichen Provinzen ganz zurückgedrängt. Dabei mag einem Maler wie

Abb. 29 JACQUET DARET aus Tournai, dessen von uns abgebildete Anbetung der Könige deutlich an das inhaltlich verwandte Bild des Meisters von Flémalle erinnert, nur eine mindere Bedeutung zufallen; der für ihn gesicherte Altar, zu dem auch jene

Tafel gehört, ist verhältnismäßig früh, bald nach der Vollendung des Genter Altars, entstanden und zeigt seinen Urheber mehr noch neben dem Meister von Flémalle, denn als dessen Nachfolger. Von entscheidender Bedeutung wurde die Tätigkeit des ROGIER VAN DER WEYDEN. Auch er ging von Tournai aus und bildete seine *Abb. 30—44* Kunst in engen Beziehungen zu derjenigen des Meisters von Flémalle, vielleicht als sein Schüler. Indem er Stadtmaler von Brüssel wurde und, obwohl nur wenig jünger als Jan van Eyck, diesen doch um mehr als zwei Jahrzehnte überlebte, trat er nach dessen Tode in den Mittelpunkt der künstlerischen Entwicklung in Brabant und Flandern. Seine erhaltenen Werke gehören wohl sämtlich bereits der Zeit seines Brüsseler Aufenthaltes und mit wenigen Ausnahmen den letzten Jahrzehnten seines Schaffens, etwa von 1440—60, an. Der starke Impuls, der die Generation der großen Eroberer neuer Werte auszeichnete und sie zu einer vollständigen Umschaffung der Grundlagen der künstlerischen Anschauung führte, fehlt der Kunst des Rogier van der Weyden. Sie gehört ihrer Absicht und im wesentlichen auch der Zeit nach einer späteren Entwicklungsstufe an: nicht mehr die gefühlsmäßig kraftvolle Einheit der Bildwirkung, die wie auf einen Blick, ohne langes Wählen erfaßt ist, und nicht mehr die ursprüngliche Empfindung für Körper und Raum, sondern ein mehr sukzessives Herausarbeiten der Erscheinung, ein Sichten und Abstimmen der Form und Bewegung zu immer größerer Reinheit. Viel Abstraktes und Künstliches läuft dabei mit unter, doch ist das positive Ziel dieser Entwicklung klar: der menschlichen Erscheinung einen inneren Adel und eine durchgeistigte Schönheit zu verleihen, die der eigentlichen Bedeutung der behandelten Stoffe entspricht. Zugleich wird mit der Einschränkung der äußeren Realität eine klare, systematisch fortschreitende Rationalisierung der Darstellungsmittel erreicht. In diesem Kompromiß der Gegensätze verbindet sich das gotische Liniengefühl mit der Auffassung des räumlich-körperlichen Daseins der Dinge, und das Ergebnis ist ein augenscheinlicher Fortschritt in dem Verständnis der Figur selbst und ihrer Verbindung mit dem Raum, eine Bereicherung dann ferner der Möglichkeiten des seelischen Ausdrucks, die nicht verloren gehen konnte. Der Vergleich der Verkündigungsdarstellung des Rogier (Abb. 38) mit den Tafeln des Genter Altars bringt dieses Verhältnis sofort zur klaren Anschauung.

Das erste große und zugleich das berühmteste Werk des Rogier van der Weyden, das uns erhalten geblieben ist, ist die Altartafel der Kreuzabnahme (Abb. 30, 32, 33). Weder für die Aufgabe noch für die Art der formalen Behandlung finden sich irgendwelche Vorstufen in der Kunst der Eycks. Vielmehr weist alles auf den Meister von Flémalle, so jedoch, daß die Komposition Rogiers einfacher, zugleich edler und klarer ist, von einer gegenüber der älteren Darstellung bewußt ausgeglichenen Regelmäßigkeit der Anordnung. Statt der drei Tafeln nur eine, womit auch auf die Kontraste zwischen der Mitte und den Seitenteilen verzichtet ist, und diese eine Tafel mit dem überhöhten Mittelstück ist nun zugleich von echt mittelalterlicher Willkür des Flächenausschnitts — es stimmt dazu, daß die Energie der Tiefenwirkung fehlt, indem ein enger Holzkasten die Figuren zu umschließen scheint. Man hat sich schon oft an einen Schrein mit Schnitzfiguren erinnert gefühlt. Die Ansicht der einzelnen Figuren und Gruppen wird auf die Fläche bezogen, und indem alle Bewegung sich so ordnet, daß sie ein Nebeneinander

ergibt — am auffälligsten in den Figuren Christi und Mariä — erhält die Komposition eine völlig gleichmäßige, hölzerne Geschlossenheit, bei der die vordere Bildfläche mit der nach hinten zu abschließenden Bretterwand in einem nur gar zu klaren Parallelismus steht. Nicht so sehr die Abbildung des wirklichen Vorganges, als vielmehr ein übersichtliches Zurechtlegen der inhaltlich bedeutsamsten Momente ist die Absicht des Künstlers, deren innerer Grund bei den Figuren Christi (und Mariä) am deutlichsten erkannt wird: daß die Gestalt des Erlösers an dieser „Station“ seines Leidensweges dem gläubigen Betrachter zur Verehrung gezeigt wird. Und nun überall eine sehr empfindungsvolle Behandlung der Linie und ein kunstvolles Ineinanderflechten der Bewegung, bei aller Trockenheit des Striches und aller Nüchternheit der Körperzeichnung. Auch die Auffassung des seelischen Anteils leitet sich nicht aus dem lebendigen Erfassen der Individualität, sondern aus der kompositionell behandelten Einheit des Vorganges her: in einer gleichmäßigen Mitteilung desselben Ausdrucks schmerzlicher Ergriffenheit an die handelnden Personen. Auch hier alles klar und rein, aber leicht von einer gewissen Mattigkeit und Äußerlichkeit der „Erfindung“, obschon doch eine Abtönung und dramatische Steigerung des Interesses deutlich erstrebt und in der bedeutendsten Figur des Bildes, der Magdalena, auch erreicht wird: mit wirklicher Großartigkeit der Erfindung und einer Kraft der Bewegungsvorstellung, die den ganzen Körper ergreift und von innen her das qualvolle Wenden und Zerren des physischen Organismus nachgestaltet. Es ist die äußerste Grenze dessen, was diese im ganzen milde Kunst an Darstellung der Leidenschaft erreicht hat, aber diese Figur besteht nun auch neben allem, was Jan van Eyck aus einer ganz anders gerichteten künstlerischen Phantasie heraus geschaffen hat.

Auch der Brüsseler Maler muß schon früh von der Kunst des in Brügge lebenden Jan van Eyck berührt worden sein. Das Bild der Maria mit dem heiligen Lukas (Abb. 40) kommt in der Gesamtanlage der Madonna des Kanzlers Rolin zu nahe, als daß es nicht von daher angeregt sein sollte, und die schwerfällige Art, in der die Figuren aufgefaßt und mit der Architektur zusammengebracht sind, rückt das uns nur aus Kopien bekannte Original in die frühere Zeit des Künstlers. So setzen auch die Tafeln des Johannes-Altärcchens (Abb. 35 bis 37), das bald nach dem Tode des Jan van Eyck gemalt sein dürfte, das von jenem zuerst entwickelte Ideal der einheitlichen Darstellung des Innenraums voraus und geben ihm zugleich jene eigentümliche Fortbildung, die bereits in dem Spätwerk des Meisters von Flémalle vorbereitet ist. Die schlanke Behandlung des Verhältnisses von Höhe und Breite verbindet sich mit der einseitig starken Betonung der Tiefenrichtung, durch die die seitliche Ausdehnung des Raumes zurückgedrängt und alles wie auf eine dem Augenpunkt zueilende Linie zusammengenommen scheint. Es macht dabei wenig aus, daß die volle Korrektheit der Linearperspektive nicht erreicht ist — genug, daß bei dieser ganz von gotischer Empfindung getragenen Fortbildung des Raumeindrucks dieser selbst reicher und freier, überzeugender in dem Verhältnis zu den in ihm befindlichen Figuren wird. Die Behandlung des Lichtes ist gewiß trockener, unempfundener als bei den Eycks, aber wie die Folge der hintereinander liegenden Räumlichkeiten entwickelt wird,

stellung verstanden werden. Es ist zunächst nur ein Ausblick, der gleichsam als Zutat der in der vorderen Bildfläche sich abspielenden Szene hinzugefügt wird, und es charakterisiert das einfache Nebeneinander entgegengesetzter Bestrebungen in dem Schaffen dieser Zeit, daß die Figuren der Haupthandlung gleichsam in den Portalen einer gotischen Fassade aufgestellt sind, hinter der erst der eigentliche Tiefenraum beginnt. Helle graue Töne dominieren, und eine Menge von kleinfigurigen Histörchen wird in dem Portalbogen angebracht; vor allem jedoch gibt die Elastizität des Spitzbogens den Ton für die feine und kontrastreiche Bewegung der Figuren, durch die namentlich die Enthauptung Johannes des Täufers als eine der vollendetsten Schöpfungen des Künstlers erscheint. Die Formbehandlung ist nicht nur gegenüber der großen Kreuzabnahme, sondern auch gegenüber dem sogenannten Miraflores-Altärchen (Abb. 34) gefälliger und eleganter geworden. Aber die volle Befreiung und die höchste Einheitlichkeit der Anschauung tritt doch erst in den Altären hervor, die in dem letzten Jahrzehnt des Künstlers, nach 1450, entstanden sind. Es ist dabei bezeichnend, daß, während ein Passionsbild die größte Leistung des jungen Künstlers gewesen war, sein Schaffen in Bildern aus dem Leben Mariä und der Kindheitsgeschichte Christi ausklingt, mit einer zarten Anmut und erlesenen Vornehmheit der Erscheinung.

Man erkennt den Fortschritt, den die Altäre der letzten Zeit des Künstlers über seine früheren Werke hinaus bezeichnen, erst ganz, wenn man die in den Abbildungen getrennten Tafeln nebeneinander sieht. Die starre Betonung der vorderen Bildfläche ist durchweg aufgegeben, und die Komposition erhält eine schöne und gelöste Bewegtheit der Gesamterscheinung, bei der die Figuren in dem frei sich öffnenden Raum, obschon auch jetzt nur in einer verhältnismäßig schmalen Zone, vortreten und zurückweichen. So bei dem Mittelbild etwa des Bladelin-Altars (Abb. 41—43): die lose Aneinanderfügung der Figuren, bei der die mittelste, Maria, am weitesten von dem Beschauer entfernt ist; das Ansteigen der Silhouette nach der Mitte zu; die Wendung in Dreiviertelansicht auf den Beschauer hin; der gesenkte Blick und der demütig stille Ausdruck — in alledem wird die Wirkung des Mittelbildes durch die gleichmäßig kontrastierende Anordnung der Gruppen auf den Seitentafeln gesteigert. Die trockene Reinheit des bläulich-weißen Gewandes Mariä steht als die größte Helligkeit in der Mitte. In allem ist jedoch dafür gesorgt, daß statt schroffer Scheidung vielmehr eine allmähliche Überleitung, ein elastisches Umbiegen der Bewegung stattfindet. Und überall wird der gleichmäßige Grundton einer nüchternen Klarheit festgehalten. Wie weit ist doch diese bewußte, kunstmäßige Durchbildung der Einzelform mit Rücksicht auf die Einheit der Gesamterscheinung entfernt von der kraftvoll gesunden und naiven Einfachheit in dem Aufbau des Genter oder des Paele-Altars und von den wuchtigen Kontrasten in dem großen Triptychon des Meisters von Flémalle. Eine eigentümliche Mischung von verstandesmäßiger, trockener Schärfe und präziöser Empfindsamkeit bestimmt den Eindruck. Hager, fast dürr werden die Figuren gebildet, mit einer sorglich philiströsen Strenge der Durchführung. Die Linien des Gewandes erhalten eine kahle Bestimmtheit, mit der deutlichen Absicht, Form und Bewegung klarer hervortreten zu lassen, als es bei dem breiten und schweren Wurf etwa in den Madonnenbildern des Jan van Eyck geschehen war. Damit verbindet sich nun ein

sehr bewegter Reichtum der plastischen Motive, und die berühmte Figur des dritten Königs von dem großen Münchner Altar (Abb. 31) zeigt das bereits bei dem Johannis-Altärchen hervortretende Gefühl für das Wenden und Heben der Gestalt, für die innere Elastizität des Stehens und Gehens in reichster Ausgestaltung. Frei schwingende Linien unterstützen, am schönsten auf der Darstellung der Verkündigung, den Fluß der Gesamtbewegung. Die Figur erhält so bei aller Trockenheit etwas Be-seeltes im Sinne der früheren Gotik. Ebenso auch die Typen: große reine Flächen mit einer abstrakten Idealität und feinen Sauberkeit der Zeichnung. Die herbe Kraft des Ausdrucks, die der Künstler in seiner Kreuzabnahme erreicht hatte, wird preisgegeben; statt dessen eine andachtsvolle Innigkeit und Sorgsamkeit, die bei den männlichen Typen leicht mehr noch als Versorgtheit erscheint, und als das Höchste die verklärte Ergriffenheit bei den knienden Königsfiguren des Bladelin-Altars. Auch da fehlt die letzte überzeugende Kraft, indem die Empfindung sich an der rein sachlichen Bestimmtheit der Zeichnung und an der Isolierung der Bildteile bricht. Der Blick trifft nicht das Ziel, auf das die seelische Teilnahme gerichtet ist. Aber trotz solcher Mängel: wieviel neue Töne schlägt doch diese Kunst gegenüber Jan van Eyck in der Auffassung des formalen und des seelischen Lebens an!

Die Kunst des Jan van Eyck hat ihr Schwergewicht in der Darstellung des Innenraums mit seinem warm zusammengehaltenen Licht und der ruhigen Geschlossenheit der Stimmung. Über den Bildern des Rogier liegt eine durchaus neutrale und — wenn man das Wort nicht mißverstehen will — lichtlose Klarheit. Seine figurenreichen Szenen spielen, nachdem sie zunächst in eine ganz abstrakte Umgebung gestellt worden waren, draußen im Freien, und ihre Wirkung wird durch die Kombination mit Begleitmotiven, Kulissen usw. gehoben, wobei der Architektur die größte Bedeutung zufällt. Mehr noch durch Auslösung von Bewegungsvorstellungen als durch die einfache Anschauung wird der Tiefeneindruck hergestellt. Dann erst folgt der Ausblick in die Landschaft selbst. Und nun erhält auch diese die glatten, leicht gewellten Flächen, die mit bewegter Silhouette sich hintereinander schieben und so das Auf und Ab von Linien und Formen nach der Ferne hin ausklingen lassen. Auch hiermit, mit einer Art Klarlegung der Landschaft, hat die Kunst Rogiers eine bedeutende Einwirkung auf den Gang der altniederländischen Malerei geübt. Schon bei dem Meister von Flémalle war darauf hinzuweisen, daß die von ihm vertretene Richtung den Renaissancebegriffen näher kommt als die Kunst des Jan van Eyck. Und dieser mehr „romanische“ Charakter eignet auch den Werken des Rogier; dazu dürfte die direkte Berührung, in die ihn eine Romreise um das Jahr 1450 mit der italienischen Malerei selbst brachte, nicht ohne Bedeutung für die Ausbildung des bewegten Stils seiner Spätzeit, mit der künstlichen Verwertung von Kontrastmotiven, gewesen sein. Aber auch er sucht nicht die Monumentalisierung der menschlichen Erscheinung, sondern das freie Gleiten der Bewegung im Raum, mit der Irrationalität der gotischen Empfindung. Das Unfeste des Stehens und Gehens der Figuren, die den Boden kaum zu berühren scheinen, bleibt. Ihre Verbindung mit der Architektur wird überall durch Abweichungen von der strengen Symmetrie gelockert und durch die Schrägstellung der Gruppen oder auch der Bauten selbst durchbrochen, und so sind es jene frei wie durch das Nichts dahinschwebenden Töne einer immateriell empfundenen Bewegung, in denen das Leben

des Bildes gefaßt werden muß. Ein bei aller scheinbaren Bindung doch Unfaßbares, wie das Licht auf den Bildern des Jan van Eyck — nur daß bei diesem die Ruhe der Seele und das einfache Aufgehen des Menschen in dem Dasein der Welt und bei Rogier die Erregung des Gefühls und ein Bedürfnis nach Steigerung und Umdeutung der Wirklichkeit zum Ausdruck kommt.

Endlich die Farbe. Die späteren Bilder des Rogier sind prächtiger, brillanter als die früheren, doch haben auch sie die dünnen, aufgelichteten Farben, kühl in der Stimmung, mit vielen grauen und bläulichen Tönen. Neben Partien von höchster Schönheit ganz trockene, unempfundene Stellen. Die Vorliebe für gebrochene Töne beginnt die naive Farbenfreudigkeit der Eycks zurückzudrängen. Auch hierin atmet diese gotische Umbildung des Eyckischen Realismus eine scharfe Reinheit der Stimmung, deren Wert auch für den modernen Beschauer nicht verloren sein kann, so sehr auch diese Kunst durch ihre starke zeitliche Bedingtheit uns ferner stehen mag als die unbefangene Kraft des sinnlichen Erlebnisses in den Bildern des Jan van Eyck.

Der Einfluß des Rogier war grundlegend für die ganze weitere Entwicklung der südniederländischen Malerei bis auf Massys hin. Und darüber hinaus: noch bei Malern von der Art des sogen. Herri met de Bles (Abb. 132) wird man in einer von der Renaissance bereits stark beeinflussten Kunst die gotische Stilisierung der Form und der Bewegung wiederfinden, die durch Rogier in die altniederländische Malerei hineingebracht worden war. Aber auch diejenige Richtung, in der die Bildauffassung der Eycks weiter lebt, tritt in ihrem bedeutendsten Vertreter um die Mitte des 15. Jahrhunderts, dem Haarlemer Dirk Bouts, unter den Einfluß des Rogier. So jedoch, daß in der glänzenden und fruchtbaren Synthese der Gegensätze, die diesen Künstler mit in die erste Reihe der altniederländischen Maler stellt, diejenigen Töne die herrschenden bleiben, die für die Eycks im Gegensatz zu Rogier charakteristisch sind: die stimmungsmäßige Ruhe der Erscheinung, die einfachere Nachbildung der Wirklichkeit, das Vorwalten des Gefühls für Raum, Licht und Farbe gegenüber der auf die Figur und das plastische Motiv gestellten Kunst des Südniederländers.

Wir wissen nicht, auf welchem Wege die Kunst der Eycks nach Holland gelangt ist. Die fast vollständige Vernichtung der altholländischen Malerei in dem großen Bildersturm des 16. Jahrhunderts hat uns für die ältere Zeit wohl für immer der Möglichkeit beraubt, die Zusammenhänge der künstlerischen Entwicklung mit einiger Vollständigkeit zu überblicken. Jan van Eyck selbst hatte sich noch bei Lebzeiten seines Bruders einige Jahre im Haag aufgehalten. Doch ist uns als sein Nachfolger zunächst nur ein in Brügge tätiger Maler bekannt in der Persönlichkeit des PETRUS CRISTUS. Nicht eben sehr bedeutend, von geringer Erfindungskraft, so *Abb. 45—48* daß er vielfach mehr als Nachahmer denn als Fortsetzer der Kunst seines großen Vorbildes erscheint, nimmt er doch mit einer nicht nur handwerklichen Tüchtigkeit an der allgemeinen Entwicklung der künstlerischen Probleme teil, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts nach dem Tode des Jan van Eyck überall eintritt. Und die Gegensätzlichkeit der Tradition in der Schule des Meisters von Flémalle und Rogier zu derjenigen der Eycks kann nicht deutlicher werden als in dem zeitlich fast genauen Nebeneinander der Werke des Petrus Cristus mit den späteren Bildern des Rogier. Gelegentlich, wie bei der Darstellung der Verkündigung (Abb. 46) **27**

scheint es fast, als habe der Brügger Maler mit dem führenden Künstler der Zeit wetteifern wollen. Das Streben nach einer größeren Bewegtheit und gefälligen Idealität der Erscheinung, das freiere Verhältnis der Figur zum Raum, die kahlere Behandlung des Gewandes finden sich hier wie dort. Es liegt nun wenigstens nicht allein an der geistigen Armut des Künstlers, daß die Erfindung gerade für die Figur und ihre Bewegung besonders auffällig versagt. Indem die individuelle Wahrheit und Lebendigkeit der Auffassung des Jan van Eyck fortfiel, blieb nur die stumpfe und nunmehr plumpe Behandlung der Form übrig, ohne jene freie und reiche Bewegung, die die Linienkunst des Rogier der menschlichen Erscheinung zu verleihen, und ohne den Adel der Gesinnung, der Form und Ausdruck zu einer inneren Idealität und geistigen Schönheit emporzuheben vermochte. Die puppenhafte Zierlichkeit des Madonnentypus, der von den letzten Werken des Jan van Eyck abgeleitet ist, die ungeschickte Bildung des Engels, der wie eine vereinfachte Wiederholung nach dem Mérode-Altar aussieht — überall findet man dasselbe Versagen alles feineren Formgefühls. Und während die Komposition bei Rogier aus seiner Empfindung für die einheitlich abgestimmte Bewegung der menschlichen Gestalt hervorgeht, geben die Bilder des Petrus Cristus nur ein schwerfälliges Nebeneinander — das aber doch nicht eindruckslos ist. So ist die Proportionierung des Zimmers, in dem die Verkündigung vor sich geht, ganz anders als bei Rogier: breit und geräumig, die Figuren stehen weit auseinander, zahlreiche Durchblicke führen ins Freie hinaus. Da, wo bei Rogier die Belebung der Bildfläche durch das gotische Liniengefühl des Malers erfolgt, steht bei dem Nachfolger des Jan van Eyck die Wirkung der Farbe: auch diese, dem allgemeinen Streben der Zeit entsprechend, breitflächiger und lichter, aber doch gegenüber Rogier von ungleich tieferer Sättigung, substantieller in der Auffassung des Farbkörpers. Und wenigstens gelegentlich erreicht der Maler eine sehr feine Tonschönheit, die wohl geeignet ist, das ungünstige Urteil wenigstens einzuschränken, das man nach der lahmen Erfindung der Figuren über ihn zu fällen gewohnt ist. Die große Historie, der die Kunst Rogiers ihrem ganzen Wesen nach zugewandt ist, liegt Petrus Cristus fern; wohl aber ist für ihn bezeichnend, daß dasjenige Werk, das wenigstens mit einem halben Recht als das erste Genrebild der niederländischen Malerei gilt (Abb. 48), auf ihn zurückgeht. Auch hier führt die leichtere Art der Erzählung und die glatte, aber freilich auch leere Behandlung der Typen über das Arnolfini-Bild des Jan van Eyck hinaus.

Die Tätigkeit des Petrus Cristus ist nun auch insofern von Bedeutung, als sie den Zusammenhang zwischen der Kunst des Jan van Eyck und der altholländischen Malerei herstellen hilft. Man wird mit leichter Mühe die sehr weitgehende Ähnlichkeit in Typen, Gesten und Bewegungen herausfinden, die etwa das Bild des *Abb. 49—50* hl. Eligius mit dem einzigen erhaltenen Werk des in Haarlem tätigen AELBERT VAN OUWATER (Abb. 49—50) verbindet — diese stumpfe, etwas schwerfällige, aber doch sprechende Art, die so ganz von der verfeinerten Formensprache des Rogier abweicht. Auf denselben Zusammenhang führt die große Tafel der Beweinung Christi (Abb. 45), die jetzt meist und sicher mit dem besseren Recht dem Petrus Cristus zugeschrieben wird, die aber schon fast ebenso oft dem Ouwater zugewiesen worden ist. Die dumpfe Ruhe der Szene, die Auflösung der einheitlichen Handlung, bei der

die Hauptgruppe und die Figuren rechts und links sich ganz voneinander absondern, die lastende Wirkung der breit durchgezogenen Horizontale — in alledem und in allen Einzelheiten gibt es zu dem Werk wiederum keinen deutlicheren Gegensatz als in Bildern aus dem Umkreis des Rogier (Abb. 44). Wie verschieden ist in der Zeichnung und Tönung der Christus-Akt von allem, was Rogier oder seine Schüler je gemalt haben, und wenn auch ohne Beziehung im einzelnen, so nimmt doch diese Auffassung des menschlichen Körpers von den Tafeln des Genter Altars ihren Ausgang. Ein unmittelbarer Schulzusammenhang zwischen Petrus Cristus und dem ihm etwa gleichzeitigen Aelbert van Ouwater wird weder nach den Nachrichten von ihrem Leben noch auf Grund der Stilvergleichung anzunehmen sein: sowohl in der trockenen und bescheidenen Farbbehandlung wie vor allem in der besonders feinen Empfindung für das Licht unterscheidet sich der Haarlemer sehr deutlich von dem in Brügge tätigen Nachfolger des Jan van Eyck. Auch Petrus Cristus stammte aus den holländischen Grenzgebieten; doch wird man wohl mehr noch den gemeinsamen Ursprung beider Maler in der Kunst der Eycks betonen müssen. Daß dabei Ouwater in einem direkteren Anschluß an Jan van Eyck, als es durch die Vermittlung des Petrus Cristus geschehen wäre, seinen Stil bildete, mag endlich noch durch die romanischen Formen der von ihm verwandten Architektur bestätigt werden. Der allgemeine Prozeß der Lockerung und nüchternen Klärung der Bilderscheinung kommt auch bei Ouwater zur Erscheinung, und der Vergleich der Gruppenkomposition mit den Pilgerscharen des Genter Altars läßt die Entwicklung ermessen, die auch die holländische Malerei seit den Zeiten der Eycks durchlaufen hatte. In allem bleibt dabei der schwere, einfache Ton bestehen, der mit der fein und energisch abgetönten Bewegung der Kunst Rogiers nichts gemein hat. In einer äußerlichen geometrischen Zusammenfassung des Gruppenumrisses stehen doch die einzelnen Figuren ganz für sich, die einen im Gespräch begriffen, andere voll Schrecken und Ekel sich abwendend, andere völlig teilnahmslos. Die Gebärden haben eine ungekünstelte, geschäftige Lebendigkeit, und der Ausdruck ist ohne höhere Geistigkeit und Ergriffenheit, mit den Gegensätzen phlegmatischer Gleichgültigkeit und ganz momentaner Aufregung. Weniger noch eine Handlung als ein Vorgang ist dargestellt, ein zufälliges äußeres Geschehen. Es ist nun stets bewundert worden, mit welcher Feinheit das helle in den Kapellenumgang einfallende Licht dargestellt und wie es dazu benutzt ist, den räumlichen Eindruck der Szene hervorzubringen. Die Verbindung mit der Kunst der Eycks ergibt sich auch von hier aus von selbst — nur daß wiederum in der gleichmäßigeren Zusammenfassung größerer Flächen und dem Verzicht auf jene blitzenden Effekte, die die älteren Künstler kaum jemals anzubringen unterließen, die allgemeine Änderung der Bildauffassung sichtbar wird.

DIRK BOUTS war, als sein Hauptwerk, der große Abendmahlsaltar der Löwener Peterskirche (Abb. 51—55), vollendet wurde (1467), bereits seit etwa zwei Jahrzehnten in den südlichen Niederlanden ansässig, aber die Haarlemer Tradition klingt in seinem ganzen Schaffen deutlich nach. Ein Bild wie das Passahmahl (Abb. 52) zeigt mit der Auferweckung des Lazarus die auffälligste Verwandtschaft: in den männlichen Typen mit der ruhig breiten Bildung des Gesichtes und der dichten Fülle von Bart und Haar, in der Art des Stehens, der einfachen und wohl auch ungeschickten Bewegung, dem Verzicht auf die kontrastreiche Aktion. 29

Dazu das lebendige Gefühl für eine feine Lichtstimmung, die dem Raum überhaupt erst seine eigentümliche Schönheit gibt. Zugleich jedoch ist die Kunst des Bouts derjenigen des in Haarlem verbliebenen Schulgenossen weit voraus. Das verfeinerte Liniengefühl der Kunst des Rogier wird in jeder Figur des Bouts als das unterscheidende Merkmal gegenüber den vierschrötigen Gestalten des Ouwater und des Petrus Cristus sichtbar. Es ist begreiflich, daß grade die weiblichen Typen dabei von Grund aus umgebildet scheinen, mit schmalem Gesicht und regelmäßigen, aber auch trockenen Formen. Die Engelsfigur bei dem Bilde des Elias in der Wüste (Abb. 53) mag als Beispiel dienen, wie der Begriff Rogiers von einer zarten, gesteigerten Schönheit (Abb. 41) auf Bouts in dem Sinne eines völligen Verzichts auf die derbe holländische Formenauffassung gewirkt hat; auch die Behandlung der Bewegung und des Gewandes ist durch das Vorbild Rogiers entscheidend beeinflußt worden. Es bleibt dann freilich eine etwas hölzerne Schönheit, die der Künstler in solchen Figuren erreicht. Dagegen ist nun die in dieser Berührung mit einer gegensätzlichen Strömung erreichte Durchgeistigung und Verinnerlichung des Ausdrucks bei den männlichen Köpfen von größter Tiefe und Reinheit. Und wie ist die Komposition und das Gefühl des Künstlers für das Abtönen und Zusammenstimmen der Bewegung durch die nach allen Seiten hin fruchtbare Berührung mit der mehr „romantischen“ Kunst des Rogier verfeinert worden. Die holländische Empfindung für das einfache Nebeneinanderstehen der Figuren, für die klare Senkrechte und für die individuelle Bildung des Körpers und seiner Bewegung kommt erst so zum vollen Ausdruck. Auch in der farbigen Wirkung ist der Reichtum der Kontraste schöner und reiner empfunden als irgendwo sonst in dieser Zeit, abwechslungsreicher als bei Ouwater, ohne daß doch die feine Toneinheit dem Bilde verloren gegangen wäre. Die in aller Pracht mild leuchtenden Farben, die gegen einen im ganzen hellen Grund gesetzt sind, werden auch nach dieser Seite Bilder wie das Passahmahl immer zu den schönsten Gemälden der altniederländischen Schule rechnen lassen. Eine Persönlichkeit von höchster Kultur und einer fast schüchternen Reinheit der Seele kommt in der leisen und doch entschiedenen Art der Gesamtauffassung und in der befangen vornehmen Feinheit der Individualisierung zum Ausdruck. Es ist noch jetzt möglich, an einigen Beispielen den Assimilationsprozeß zwischen der Kunst des Bouts und derjenigen des Rogier genauer zu verfolgen. So bei dem Bilde der Beweinung Christi (Abb. 60, vgl. 34): die Geschlossenheit der Gruppe und das Ineinandergreifen von Bewegung und Ausdruck, die zügige Schärfe der Linien und die Steigerung des Schmerzes bis zur leidenschaftlichen Ergriffenheit, wie Rogier sie gegeben hatte, sind gemildert und aufgelöst. Die veränderte Bildproportion und die freie Verteilung der Figuren in der Landschaft führt über Rogier ebenso hinaus wie die zartere, mehr erlebte Differenzierung des Ausdrucks die Mittel des älteren Künstlers gewaltsam, fast kraß erscheinen läßt. Ähnlich ist es bei den Bildern der Maria in Halbfigur mit dem Christkinde (Abb. 56) — auch hier geht die Erfindung auf Rogier zurück, und der Vergleich mit dessen Lukasmadonna (Abb. 40) zeigt, wie eng Bouts sich an sein Vorbild anschließt. Doch erscheint nun die Madonna selbst nüchterner, den realistischen Typen des Jan van Eyck näher, so daß eine nicht sehr gewinnende Kompromißbildung entsteht, das Kind aber lustiger, was freilich in der abgebildeten

motiven führt. Endlich geht auch die Wandlung der Porträtauffassung von Jan van Eyck zu Bouts über die Bildnisse des Rogier — gegenüber der frischen, kraftvollen und abwechslungsreichen Natürlichkeit des Eyck erscheint seit Rogier ein weniger individueller Typus, seelenvoller, aber von etwas versorgtem Ausdruck, kahler in der Behandlung der Flächen (Abb. 41) — und auch hier geht Bouts an Feinheit und Tiefe des gefühlsmäßigen Erlebnisses weit über Rogier hinaus; auch die reichere räumliche Ausgestaltung des Hintergrundes, mit dem Kontrast von Nähe und Ferne, von Hell und Dunkel scheint von ihm, wenn nicht bereits von Jan van Eyck, für das Bildnis gewonnen worden zu sein (Abb. 57).

Karel van Mander schreibt den Haarlemer Malern, insbesondere dem Aelbert van Ouwater, die wesentlichsten Verdienste um die Entwicklung der Landschaftsmalerei zu. Die Bilder des Dirk Bouts scheinen dieses Urteil zu bestätigen, und die Darstellung des Elias in der Wüste (Abb. 53) gibt trotz der großen Figuren des Vordergrunds doch zum erstenmal den Eindruck, daß die Landschaft nicht nur akzessorisch, als Füllung des Hintergrundes, verstanden worden ist. Um den am Boden liegenden Propheten und den Engel herum, der neben ihm steht, zieht der Weg, der zwischen Bodenwellen und Felsen hindurch in die Ferne führt und auf dem Elias, in kleinerer Gestalt nochmals sichtbar werdend, dahinwandert; dazu in einer stillen abgeschiedenen Ecke das erste Stimmungsbild einer holländischen Landschaft. Die Behandlung der einzelnen Formen schließt wiederum nicht an den Genter Altar und Jan van Eyck, sondern an Rogier an: mit den glatten Flächen, der Überschneidung von Hügeln und Wegen als Mittel zur Herstellung des Raumeindrucks, und dazu vorn ein paar dünnen feinen Pflänzlein. Das Naturgefühl des Bouts bemächtigt sich nun dieser schematischen an die ältere Kunst anschließenden Zerlegung der landschaftlichen Formen, und wie die Pflanzenstilleben vorn in ihrer bescheidenen Treue zum Schönsten gehören, was in dieser Art gemalt worden ist, so erhalten auch die doch ganz unnaturalistischen kahlen Bodenflächen eine milde Weichheit des Tons, die ihnen den Schein des Gesehenen und Erlebten gibt. Auch da nun, wo, wie etwa bei der Mannalese (Abb. 54), die Figurengruppen in der Art des Rogier komponiert erscheinen, wird doch ein ganz anderer Zusammenhang mit der Landschaft erreicht: der bekannte Dreiecksaufbau ist ganz äußerlich, nur um einer gewissen Ordnung willen verwandt, und durch die freie Hinzufügung von abseits stehenden Figuren wird die Geschlossenheit des Umrisses gelöst. Das Hölzerne in der Bewegung der Gestalten erscheint, wenn man sie so, in ihrem einfachen Dasein im Raum, zu verstehen sucht, als der Ausdruck einer zwar im Können befangenen, aber in der Empfindung durchaus reinen Auffassung der Wirklichkeit.

Die freie und klare Weite, die doch durch den hohen Horizont so merkwürdig wieder aufgehoben wird, charakterisiert auch die Darstellung des Innenraums bei Bouts. Wie weit liegt doch die Kunst des Jan van Eyck zurück gegenüber der mühelosen, selbstverständlichen Art, mit der Bouts den Gestalten Christi, der Jünger und der Diener in dem großen gotischen Saal des Abendmahls Raum zu schaffen weiß (Abb. 51). Denselben Fortschritt zeigt das kleinere Passahbild gegenüber den vergleichbaren Bildern des Rogier (Abb. 42): das weitere Zurückstehen der Figuren nach der Tiefe hin, die größere Freiheit der seitlichen Dehnung, auch durch Nebengemächer und Ausblicke, ergibt ein ungleich überzeugenderes

Ganzes. Aber ohne daß man deshalb von einem Rückschritt sprechen könnte, so tritt doch bei dieser mehr gefühlsmäßigen und erlebten Auffassung das Ansteigen des Bodens wieder fühlbarer hervor als bei Rogier, und das mittelalterliche Umlegen der verkürzten Form in die Bildfläche, etwa bei dem Tisch des Passahmahls, erinnert aufs deutlichste an die Schranken, die der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts noch gezogen waren.

Es leuchtet ein, wie wenig dieser feinen und stillen Kunst des Bouts die monumentalen Aufgaben der großen Historie gelegen sein konnten. So rein die Auffassung des Geistigen und die ruhige Schönheit der malerischen Erscheinung bei dem Abendmahlsbild empfunden sind, so ist doch mehr als bei den kleineren Bildern von jener Verlegenheit zu spüren, die die Aufgaben der figuralen Komposition dem Maler bereiteten. Und es behält etwas Trockenes und Äußerliches, wie die Figuren gleichsam aufgezählt und in eine saubere Symmetrie gebracht werden, mit den beiden Profilfiguren vorn und der genauen und schon fast gar zu peinlich betonten Einrichtung Christi in die Mittellinie des Bildes. Empfindlicher noch wird man an diese Grenze der eigentümlichen Begabung des Künstlers bei den großen Gerechtigkeitsbildern (Abb. 58, 59) erinnert: die Betonung des seelischen Anteils und der individuellen Bewegung reicht nicht aus, um den schwerfälligen Apparat der lebensgroßen Figuren zu bewältigen; die äußere Starrheit und die fast mürrische Monotonie, zu der die gleichmäßige Stilisierung des geistigen Lebens zu führen scheint, übertönen die Tiefe der Empfindung, die der Künstler auch hier besitzt; die Bilder haben eine fast steinerne Ruhe bei den doch außerordentlichen Geschehnissen. Auch die Farbe reicht nicht aus, die großen Flächen zu füllen. Trotzdem bleibt es von höchster Bedeutsamkeit, wie hier, bei der großen Historie, Figuren und Gruppen im Bild verteilt sind: bei aller Regularisierung der Umrisse doch unregelmäßig, in einem ganz irrationalen Zusammennehmen und Wiederauflösen der Massen, in freiem Vor und Zurück im Raum. Mit einer trockenen und strengen Befangenheit ist es doch dieselbe Art der Komposition, die mit kühner und großartiger Lebendigkeit in dem Portinari-Altar des Hugo van der Goes wiederkehrt. Die Entstehung der beiden Werke fällt fast genau in dieselbe Zeit.

Bouts hatte Rogier um ein Jahrzehnt überlebt, und einfach hierdurch wird es zu erklären sein, daß der Stil des Brüsseler Malers nun in der bereicherten und vertieften, zugleich natürlich auch seiner eigentümlichen Energie beraubten Form, die der Holländer ihm gegeben hatte, in den südlichen Niederlanden fortwirkte. Auch nach Deutschland hin ist Bouts der einflußreichste Vermittler der von Rogier eingeleiteten Stilwandlung geworden. Maler wie der Kölner Meister des Marienlebens schließen ganz an ihn an, und bis nach Oberdeutschland hinein gehen seine Einwirkungen. In den Niederlanden fand er zunächst neben anderen unbekannten Künstlern, deren Werke zum Teil bereits die Art Geertgens vorahnen lassen (Abb. 65), einen Nachfolger und fast schon Doppelgänger, dessen Werke seinen eignen so nahe kommen, daß man auch heute noch vielfach nicht an eine besondere Künstlerpersönlichkeit bei diesen Bildern glaubt. Der „MEISTER DER PERLE VON BRABANT“, wie man ihn nach seinem Hauptwerk, dem Dreikönigsaltärchen der Münchener Pinakothek (Abb. 62), zu nennen pflegt, mag ein aus den südlichen Niederlanden stammender Werkstattgenosse des Bouts gewesen sein. Jedenfalls fand er den für

Abb. 62—64

ihn vorbildlichen Stil bereits fertig vor, dessen Formeln er nun mit großer Gewandtheit und Gefälligkeit anwandte: mit einer zierlichen und wohl auch gezierten Festigkeit der Modellierung, lebhafter und gelenkiger in der Bewegung, aber ohne den strengen und tief innerlichen Ernst des Bouts, leerer im Ausdruck, härter und unempfundener auch in der Farbe. Es sind sorgfältige, fast schon gar zu hübsche Arbeiten ohne nachhaltige Wirkung, bei denen man auch nicht damit auskommt, daß etwa nur die fremde Hand eines Schülers Entwürfe des Dirk Bouts ausgeführt habe. Erfindung und Ausführung tragen den Stempel desselben Geistes, der nach allen Seiten hin, in der Zeichnung wie in der Farbe, in der Komposition und im Ausdruck von der gleichen äußerlich anempfindenden Art erscheint.

Der Portinari-Altar des HUGO VAN DER GOES übertrifft, wenn nicht an Tiefe, *Abb. 67—74* so doch an unmittelbar schlagender Kraft des Eindrucks alles, was uns von der altniederländischen Malerei erhalten geblieben ist. Neben den italienischen Gemälden der Uffizien wirkt er nicht nur durch die verblüffende Bravour der naturalistischen Details, sondern vor allem durch die freie und so nirgends wiederkehrende Unmittelbarkeit der Gesamtanschauung und durch die elementare Wucht der Massenverteilung. Wie in dem Mittelbild (*Abb. 67*) Figuren und Gruppen gleichsam in den Raum geworfen sind, und wie die Flügelbilder (*Abb. 68, 69*) diese ganz objektiv gedachte Asymmetrie, die nur äußerlich durch ein annäherndes Gleichmaß der linearen Komposition verdeckt ist, mit eiserner Festigkeit zusammenhalten, das zusammen mit der tiefen Leuchtkraft der großen Farbflächen gibt, ganz abgesehen von allen Einzelheiten, einen Begriff der Wirklichkeit, vor dem alle italienische Kompositionskunst blaß und theoretisierend erscheint. Bei aller herben Gebundenheit besitzt dieser Zeitgenosse und Nachfolger des Bouts eine fast fanatische Leidenschaft und Energie der Anschauung, eine bis zum Unheimlichen gehende suggestive Lebendigkeit des Ausdrucks. Man sieht wohl, daß diese Kunst von ähnlichen Voraussetzungen ausgeht, wie sie in den letzten Werken des Bouts entwickelt worden waren. Die Art der Raumanschauung und des Verhältnisses der Figuren zum Raum, die besondere Stilisierung der menschlichen Erscheinung — wobei die weiblichen Typen besonders zu beachten sind —, die scharfe Kontrastierung der tiefen Farben zu dem im ganzen hellen Grund, das alles zeigt, wie der Künstler aus der Tradition der zeitgenössischen Malerei hervorsticht. Dabei wird nicht bloß an den Einfluß des Bouts zu denken sein, vielmehr weisen die doch wohl früheren kleinen Tafeln des Sündenfalls und der Beweinung Christi (*Abb. 72, 73*) ebenso auf Jan van Eyck wie auf die Kunst des Meisters von Flémalle und des Rogier, in einer Mischung der Eindrücke, die dem jungen und sicher nicht auf einen Meister eingeschworenen Künstler aus dem Schatz der älteren Malerei zufließen mußten. Ob auch die italienische Kunst ihn berührt hat? Man glaubt immer wieder, in der Bewegung und in der Draperie Spuren eines solchen Zusammenhanges zu finden, doch ohne wirkliche Sicherheit. Auch Hugo van der Goes scheint wie Bouts vom Norden her, aus Seeland, nach Flandern zugewandert zu sein, wo er in Gent und Brügge tätig war. Aber man vergißt solche Fragen fast vor dem überwältigenden Eindruck der lebendigen, nirgends herzuleitenden Persönlichkeit, und schließlich ist schon eine Komposition wie die der Beweinung mit ihrer noch ungeschickten Häufung der Figuren eine ganz individuelle Schöpfung.

Die menschliche Gestalt erscheint bei Goes gegenüber allem Früheren und Gleichzeitigen schwer, von einer harten Knochigkeit, mit großen Umrissen und einer gerade in der steifen Zurückhaltung mächtigen Bewegung. Herb und unschön, aber von ungemeiner Großartigkeit auch die Frauengestalten. Lebhafteste Gesten mit den starken, durchgearbeiteten Händen und eine ganz neue Individualisierung besonders der männlichen Köpfe geben den Gestalten einen von allem bisherigen abweichenden Charakter. Man mag die berühmte Hirtengruppe des Altars (Abb. 70) mit den entsprechenden und offenbar ähnlich gemeinten Figuren auf dem frühen Bilde des Meisters von Flémalle vergleichen, um sowohl die aus dem Mittelalter her fortwirkende Absicht wie die ungeheuer gesteigerte Kraft dieses Naturalismus zu erkennen. Dazu aber kommen, um die Vorstellung von der für das ganze 15. Jahrhundert einzigartigen Intensität und dem Umfang des seelischen Ausdrucks bei Goes eine Vorstellung zu geben, die männlichen Heiligen des linken Flügels und einzelne Apostelfiguren auf dem Bilde des Marientodes (Abb. 71): mit der inneren Unruhe, dem stechenden oder flackernden Blick, mit einer fast lauernden Gespanntheit; oder, einfacher, aber nicht weniger eindrucksvoll, die trotzige Verschlossenheit des Mädchens der Stifterfamilie vom Portinari-Altar. Nimmt man dann endlich ein Ensemble wie die Versammlung der Apostel um das Bett der sterbenden Maria (Abb. 74), so hat es in der von innen her belebten Auffassung des Vorgangs kaum seinesgleichen innerhalb der Malerei des 15. Jahrhunderts. Eben das, was bei Bouts ganz fehlt, die große und leidenschaftliche Erregung des Augenblicks, sucht Goes im Bilde festzuhalten. Die Tiefe des Bildraums ist stark ausgenutzt, mit einem heftigen, rauhen Durcheinander der Richtungen. Mit der Kunst Rogiers hat diese Art der Auffassung eines dramatischen Geschehens, bei der das Unruhige und Zerrissene der Seele hervortreten soll, nichts gemein. Es fällt auf, wie groß die Gegensätze der farbigen Erscheinung bei den Gemälden des Künstlers sind: von der prächtig leuchtenden Schönheit in dem Portinari-Altar unterscheidet sich das Bild des Todes Mariä durch einen kalten, auf ein bläuliches Grau gestimmten Ton. Man wird kaum von einer „Entwicklung“ des Künstlers sprechen können — nicht viel mehr als anderthalb Jahrzehnte, von 1465—80, dürfte die uns erkennbare Schaffenszeit des Malers umfassen, und die Entstehung der beiden Altäre kann nur um wenige Jahre auseinander liegen. Man wird danach kaum anders annehmen können, als daß eine bewußte Differenzierung der farbigen Gesamtwirkung mit Rücksicht auf das Thema stattgefunden hat, in einer Art, wie sie sonst dem 15. Jahrhundert fehlt.

Wir wissen, daß Goes an sich selbst verzweifelte und daß er einige Jahre nach der Vollendung seines Hauptwerkes in Geistesumnachtung starb. Es wäre jedoch falsch, wenn man nur den isolierten Einzelfall und das Abweichen einer krankhaft gesteigerten Phantasie von der normalen Entwicklung der altniederländischen Malerei in dieser Erscheinung des Goes erkennen wollte. Vielmehr gehört es nun doch zu der Zeit, daß die allgemeine Bewegung des Jahrhunderts in einzelnen exzeptionellen Persönlichkeiten unruhig aufbraust, wie in einer gewaltsamen und verfrühten Entladung der Kraft, die sich sonst unter der Decke einer gleichmäßig nüchternen Ruhe birgt, um dann um die Wende des Jahrhunderts einen allgemeinen

34 Umschwung der Dinge herbeizuführen. Derselben Zeit wie das Schaffen des Goes

gehört auch dasjenige des JUSTUS VON GENT an, der nach Urbino übersiedelte *Abb. 66* und so dem Zusammenhang der niederländischen Malerei entzogen wurde. Was nun auch immer für ihn die Berührung mit der italienischen Kunst bedeutet haben mag, so ist doch unabhängig hiervon und trotz aller Unterschiede in dem Ton einer inbrünstigen Ergriffenheit und in der eigenartigen Bewegtheit der Szene ein Zug sichtbar, der ihn dem Goes mindestens geistesverwandt erscheinen läßt.

Auch bei der Kunst des MEMLING, der, um ein bis zwei Jahrzehnte jünger als *Abb. 75—81* Goes, in seinem Schaffen zeitlich und stilgeschichtlich mehr noch neben diesen als zu seinen Nachfolgern gehört, wird man nicht nur diejenigen Seiten hervorheben dürfen, in denen der Gegensatz zu der außerordentlichen Persönlichkeit des Goes sichtbar wird. Ausschließlicher noch als bei dem älteren Maler waren für Memling die entscheidenden Anregungen von der Kunst des Bouts gekommen, aber auch er kommt nun über ihn in derjenigen Richtung hinaus, die bei Goes etwa durch das Täfelchen des Sündenfalls bezeichnet wird. Eine freiere und glattere Art, flüssiger in der Behandlung der Form und auch im Ausdruck über die Befangenheit und das Versorgte der Figuren des Bouts hinausgehend: das Bildnis des Nieuwenhove von 1480 (*Abb. 77*) ist gegenüber demjenigen des Bouts von 1462 für diese Wandlung bezeichnend, bei der die Zeichnung bewegter, der Gesamtcharakter des Porträts ritterlicher, kühner geworden ist. Das Temperament des Künstlers führt dann aber doch ganz von Goes ab, dessen gewaltsamer Intensivierung des Eindrucks Memling eine saubere und geschmackvolle Ausgeglichenheit, eine etwas trockene Anmut der Erscheinung gegenüberstellt. Die sinnliche Macht der äußeren Wirklichkeit und das Erlebnis von Raum und Körper besagt diesem Künstler wenig, der eine klare Einteilung der Fläche in schmale und hohe Ausschnitte, eine feine und ruhige Regelmäßigkeit der Anordnung, eine dünne Durchsichtigkeit der Zeichnung erstrebt. Wie monoton sind die Madonnenbilder des Memling gegenüber den immer neuen Erfindungen des Jan van Eyck. Alles erhält eine abstrakte, von dem Individuellen sorgfältig gereinigte Idealität, die in dem Typus der Maria am deutlichsten sichtbar wird, und so fein nun diese gleichmäßige Stilisierung scheinen mag, so ist sie doch auf die Dauer von einer gar zu sauberen und hausbackenen Korrektheit. Seine künstlerische Tätigkeit reicht um mehr als ein Jahrzehnt über den Tod des Goes hinaus, fast bis an das Ende des Jahrhunderts. Aber die Unterschiede zwischen den frühen und den späten Werken sind relativ gering: ein etwas breiteres Zusammennehmen der Flächen, ein Abstreifen der kleinen Unbeholfenheiten, die die Jugendwerke des Malers uns fast nur um so reizvoller erscheinen lassen, die äußerliche Hinzufügung italienisierender Ziermotive — im übrigen wird man bei den beiden Madonnenbildern vom Anfang und vom Ende seines Schaffens (*Abb. 75, 79*) nichts finden, was von einer Entwicklung im tieferen Sinne zu sprechen berechtigte. Das Gebiet des dramatischen Geschehens ist dem Künstler verschlossen, und der chronistische Stil, das Aneinanderreihen von oft sehr hübschen und wohl auch rührenden Einzelzügen ist für die Historien namentlich auch des berühmten Ursula-Schreins (*Abb. 78*) bezeichnend. Memling war aus den mittelhheinischen Gebieten nach Brügge gekommen, und vielleicht wird man in der Freude des Künstlers an jener kindlich harmlosen Reinheit, die über seinen schönsten Madonnenbildern (*Abb. 80*) liegt, einen Ton finden, der gerade so der

niederländischen Malerei sonst fremd ist. Im ganzen gibt jedoch das ruhige und geschmackvolle Gleichmaß seiner Kunst den Ausklang der malerischen Entwicklung des 15. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden. Wie wenig lassen nun doch diese Bilder von dem inneren Leben der Zeit ahnen! Da ist nichts von Suchen und Vorwärtsstreben — wie eine Hülle legt sich diese stets gleiche Sicherheit des Stils über alle tieferen Regungen der Epoche. Der devotionelle Charakter des Andachtsbildes überwiegt, und soviel an klarer Festigkeit und Bildmäßigkeit der Anschauung seitdem gewonnen war, so steht die Entwicklung doch wiederum vor denselben Fragen, vor denen sie um ein Jahrhundert vorher auch gestanden hatte: ob es möglich sein würde, auf der Grundlage des einmal gewonnenen Könnens ein neues und unterschiedenes Verhältnis zur Wirklichkeit und eine Formensprache zu gewinnen, durch die diese unindividuell gewordene Kunst zum Ausdruck auch des tiefsten persönlichen Lebens erhöht werden könnte.

Es war der Brügger Malerei nicht mehr bestimmt, auf dem Wege zu diesen neuen Zielen die Führung zu übernehmen. Der Nachfolger Memlings, GERARD DAVID, war aus Holland zugewandert, und in ihm verbindet sich die Ruhe und Schwerfälligkeit des holländischen Temperaments mit dem Streben Memlings nach Schönheit und Idealität zu einer feierlich dumpfen Starrheit des Eindrucks. Der Künstler gehört zu jenen Übergangserscheinungen, wie sie allenthalben um die Wende des 15. Jahrhunderts mit im Grunde ähnlichen Zügen auftreten: vornehm und nicht ohne Großartigkeit, aber auch freudlos, weicher und tiefer als es die doch bis zuletzt nüchtern frische Art des 15. Jahrhunderts gewesen war, aber von einer inneren Regungslosigkeit und von einer zeremoniellen Gemessenheit des Stils. Die beiden Darstellungen der Verkündigung, von denen die spätere dem Gerard David angehört und die frühere den letzten Werken Memlings wenigstens sehr nahe steht (Abb. 86, 87 und 81), zeigen, wieviel von einer ebensowohl zarten und innigen wie liebenswürdig-kecken Vermenschlichung der Szene der Maler des späten 15. Jahrhunderts noch zu geben vermocht hatte — die Bilder des Gerard David drängen alles zurück, was dem Beschauer den Vorgang näher zu bringen vermöchte, um dafür seine symbolische Bedeutung um so stärker hervortreten zu lassen. Gewiß wirkt nun die Szene, indem alle die kleinen lebhaften Züge in Geste und Ausdruck fortbleiben und das Beiwerk zurücktritt, einheitlicher und größer, aber wie dürftig und eng ist die Empfindung, die hinter diesen Figuren steht. Und ebenso das in seiner Art unübertreffliche Hauptwerk des Künstlers, die große Tafel der Madonna mit Heiligen (Abb. 85). An die Stelle des dünnen und trockenen Lineaments der Madonnenbilder Memlings tritt die breitere und vollere Behandlung der Form, die den neuen Stil des 16. Jahrhunderts charakterisiert; aber man mag nun die heraldische Ebenmäßigkeit der Komposition und die lastende Stille der Stimmung mit dem genau gleichzeitig entstandenen Sippenalter des Massys (Abb. 10) vergleichen, um den Gegensatz einer rückwärts gewandten Verslossenheit und der gegenwarts- und zukunftsfreudigen Kunst des Antwerpeners zu empfinden. Eine wirklichkeitsfremde ernste Größe hebt die Gestalt der Maria über ihre mehr weltlich-anmutige Umgebung empor. Auch über mehr genreartigen Bildern wie der Hochzeit zu Kana (Abb. 84) liegt, mit einem faszinierenden Reiz, jene dumpfe und entnervende Müdigkeit, die die eigentümliche Schönheit der Werke des Gerard David bedingt. Es

ist eine Kunst, die die Spannkraft des Geistes lähmt, wo Massys sie beflügelt. Am fruchtbarsten hat sich der holländische Einschlag für seine Kunst auf dem Gebiet des Landschaftsbildes erwiesen. Sein Altar der Taufe Christi (Abb. 83) ist nur wenig später gemalt als das schöne Johannes-Täfelchen des in Haarlem tätigen Geertgen tot Sint Jans (Abb. 96), und der Fortschritt in der Vereinheitlichung der Landschaft und in ihrer Verbindung mit der Figur ist hier und dort ungefähr im selben Sinne und aus einer verwandten Empfindung heraus vollzogen, wie sie für uns zuerst in dem Schaffen des ebenfalls aus Haarlem stammenden Dirk Bouts sichtbar geworden war. Die Mängel und die Vorzüge des in Brügge tätigen Malers werden nun gleichermaßen deutlich: das Fehlen aller Frische des Gefühls — nicht nur in den Figuren, denn auch die Landschaft hat nichts von jener Naturnähe, die namentlich das Bild Geertgens auszeichnet — und andererseits die größere Klarheit in der Durchführung des Tiefeneindrucks, die formenreiche und auch in der Farbe sorgfältig geschmückte Schönheit der landschaftlichen Szenerie. Gerade hiermit steht die Kunst Davids am Anfang einer Entwicklung, die, in dem Umkreis des Massys sich fortsetzend, den für das 16. Jahrhundert gleichsam offiziellen Typus des niederländischen Landschaftsbildes hervorgebracht hat. Etwa bis 1520 ist der Maler tätig gewesen, und seine letzten Bilder, wie das der Kreuzigung (Abb. 88), sind in dem weiträumigen Stil der neuen Zeit gedacht; aber nochmals mag der Hinweis auf ein gleichzeitiges Bild des Massys (Abb. 117) zeigen, wo die führende Persönlichkeit dieser Epoche zu suchen ist. Es war mit Brügge zu Ende, mit seiner Malerei wie mit der wirtschaftlichen Blüte der Stadt. Glänzend und mit einer, wie es scheinen konnte, unerschöpflichen Lebensfreudigkeit stieg Antwerpen zur ersten Stelle auch innerhalb der niederländischen Malerei empor. Nur in den zierlichen Bildchen von Nachahmern wie Adrian Isenbrandt (Abb. 89) erlebte der Stil des Gerard David eine lange und wenigstens der äußeren Produktion nach reiche Nachblüte.

Auch Gerard David dürfte, ehe er nach Brügge übergang, seine Lehrzeit in Haarlem durchgemacht haben: an dem Mittelpunkt der altholländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, von wo auch Dirk Bouts ausgegangen und wo Ouwater tätig gewesen war, und wo nun, nach Karel van Mander, als des letzteren Schüler, GEERTGEN *Abb. 90—97* TOT SINT JANS die Führung übernahm. Freilich nur für kurze Zeit: als ein 28jähriger starb er bereits, und die nicht sehr zahlreichen Werke, die von ihm erhalten geblieben sind, dürften auf höchstens ein Jahrzehnt sich zusammendrängen und die Jahrhundertgrenze nur um ein wenig überschreiten. Es ist nun nicht nur die Zerstörung beinahe aller sonstigen Denkmäler der älteren holländischen Kunst, was uns diese kurze Tätigkeit Geertgens als besonders wichtig erscheinen läßt — seine wenigen Werke sind von einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit und lassen in der Spiegelung durch eine lebendige und anziehende Persönlichkeit alle wesentlichen Eigenschaften klar erkennen, die für die Malerei Hollands gegenüber derjenigen der südlichen Niederlande charakteristisch zu sein scheinen. Das bereits erwähnte Johannes-Bildchen zeigt, wie rein diese Kunst, die doch auch nicht ohne die doktrinäre Trockenheit der Zeit ist, ihr ursprüngliches Verhältnis zur Natur und zur individuellen Erscheinung festzuhalten und fortzubilden vermocht hatte. Alles was bei Gerard David nur mit einer kühlen Gemessenheit empfunden wird, ist hier von

unberührter schlichter Frische: die Stimmung in diesem abgeschiedenen Erdenwinkel, friedlich und doch heiter belebt — das ruhig verlorene Sinnen des Johannes selbst — das Zusammengehen endlich des menschlichen und des natürlichen Daseins in einer höheren, nicht „geformten“, sondern gefühlsmäßig erlebten Einheit. Dazu auch die Malerei von höchster Bescheidenheit, einfach und unauffällig in den Tönen, aber weich und in der Landschaft mit einem behend hingestrichelten Farbauftrag, der mehr den Totaleindruck des Laubes als die Einzelform des Blattes festzuhalten sucht.

Auch sonst wird man bei Geertgen den Zusammenhang der besonderen holländischen Tradition leicht erkennen. So in der Komposition der Beweinung Christi (Abb. 91), die dem von Rogier erfundenen und dann von Bouts übernommenen Typus ganz fern, dem Bilde des Petrus Cristus dagegen wenigstens in einigen Hauptfiguren und in dem Geiste des Ganzen sehr nahe steht. Der Dreiecksaufbau der Gruppe mit den zur Seite stehenden Figuren, die seine statuarische Geschlossenheit aufheben, zeigt dasselbe Gesetz wie in den entsprechenden Bildern des Bouts (Abb. 54). Keine weitausgreifenden und überleitenden Gebärden — jede Figur ist für sich, in einfachster Geschlossenheit der Silhouette und in einer ganz persönlichen Ergriffenheit des Ausdrucks, ohne jede Rhetorik. Statt der Konzentration der Handlung vielmehr ein allmähliches Sichverlieren der Gruppen nach der Tiefe hin, ein Ausklingen der Stimmung, in die der Beschauer unmittelbar durch die Geste des Johannes und den klagenden Blick der einen Magdalena hineingezogen wird; er erblickt nicht ein Schauspiel, das in wohlgeordnetem Aufbau vor ihm sich abspielt, sondern die Wirklichkeit selbst, in der auch er mitlebt. Freier noch, ohne jene äußerliche Hilfe des Dreieckschemas, ist die Verteilung der Figuren und Gruppen im Raum bei der zweiten der großen Tafeln (Abb. 90). Auch hier ist die innere Übereinstimmung mit der Kompositionsweise des Bouts in seinen Gerechtigkeitsbildern völlig deutlich: in der irregulären Verteilung der Massen, die doch noch in strengen Umrissen zusammengehalten sind, in der Bildung von Gesprächsgruppen. Es paßt zu der individuellen Behandlung aller Typen, daß der Historie — wofür die Vordeutung doch auch bereits in den Gerechtigkeitsbildern des Bouts gegeben ist — die ersten Gruppenporträts der holländischen Malerei eingefügt sind; die nicht bildnismäßig gemeinten Figuren unterscheiden sich von ihnen nicht durch ihre Idealität, sondern nur durch ein mehr fremdländisches, bis zum Kuriosen seltsames Aussehen, wobei man leicht auch noch die Nachklänge jener bärtigen Prophetengestalten vom Genter Altar und ihres oft so merkwürdig glühenden Blickes finden wird; selbst die Trachten führen auf denselben durch Ouwater vermittelten Zusammenhang der Tradition. Neben dem Ernstesten und Tiefsten steht das Niedrige und Burleske wie in der Gruppe der Knechte auf beiden Bildern, oder das genremäßig Lustige wie in der, dabei doch mit einer ernst-symbolischen Handlung beschäftigten, possierlichen Kindergruppe des Sippenbildes (Abb. 92).

Es ist kaum nötig, bei der Architektur dieses Bildes nochmals an Jan van Eyck und Ouwater zu erinnern. Nicht nur äußerliche Gepflogenheiten, wie die Anwendung der figürlich-skulpierten Kapitelle, weisen auf diesen Zusammenhang. Wie die Säulen gesehen sind, und wie der Ton über die Linie dominiert und ihre Bewegung für das Auge aufhebt; wie das dunklere Braun des Lettners gegen die silbrige

Helligkeit des Chors gesetzt ist — die ganze Empfindung für die ruhige Dehnung des Raums und für die milde Erscheinung der Farben im Licht führt immer wieder auf jene ganz besondere, holländische Gewöhnung des Sehens. Am Anfang dieser Entwicklung aber steht die Madonna in der Kirche des Hubert van Eyck. Die Komposition der Figuren zeigt, im Innenraum fast noch auffälliger, dieselben Gesetze, auf die vorhin schon hingewiesen wurde — die äußerliche Starrheit des Gruppenumrisses und seine innere Auflösung durch die völlig unbekümmerte Betonung der Tiefenentwicklung innerhalb der Gruppe selbst — und die Lebhaftigkeit, das Springende der Verteilung der Figuren im Raum kann nicht amüsanter gegeben werden als bei der Zusammenstellung der großen Gruppen zu den Seiten und des Kindergrüppchens in der Mitte. Wie könnte neben solchen Wirkungen eine Idealisierung der Form bestehen! Die farblose Abbildung drängt bei den Frauentypen das Blöde der Formbehandlung, die doch offenbar bereits ähnlichen Zielen nachgeht wie die Kunst des Massys, in den Vordergrund — bei dem Original achtet man kaum auf die Form, sieht nur die zarten, fast schattenlosen rosigen Flächen mit einigen leichten dunklen Tupfen darin. Denn diese immer noch linear gebundene Bilderschei-nung hat ja doch für die lebendige Empfindung ihren Wert darin, daß Farbflächen und Lichtkontraste in freier, nur durch das Gefühl bestimmter Verteilung nebeneinander gesetzt sind, in einer Art, die zugleich das Hintereinander der Dinge im Raum unmittelbar sichtbar werden läßt. Und so wird endlich auch ein Bild wie das der Christnacht (Abb. 97) verständlich: das erste, das nun wirklich die Nacht und das in ihr magisch aufglänzende Licht darzustellen sucht. Es ist gleichsam das letzte Wort der von den Eycks ausgehenden altholländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, wie es denn andererseits in der Konzentration der ganzen Wirkung auf das Licht für die Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts vorbildlich gewesen ist und darüber hinaus die spätere Entwicklung der holländischen Malerei wenigstens ahnen läßt.

Gerade die gesteigerte Beweglichkeit und Unbefangenheit der Anschauung, die bei Geertgen überall hervortritt und ihn über Ouwater und Bouts so weit hinausführt, läßt den unüberwundenen toten Rest einer leeren Formelhaftigkeit doppelt stark empfinden, die als das Erbe der Kunst des 15. Jahrhunderts zwischen dem Maler und der Wirklichkeit selbst steht. Überall treten diese konventionellen Züge hervor: in der Trockenheit der Linie und der Form nicht weniger als in der nüchternen und dabei eigentümlich wesenlosen Befangenheit der Gesamtstimmung, wie sie mit einer rätselhaften Gestalt namentlich das große Sippenbild erfüllt. Und man wird sich nun all der Widersprüche entsinnen, die diese spätgotische Malerei von Anfang an enthielt und die auch hier ungebrochen andauern: daß der Raum durch das Ansteigen des Bodens, der wie eine Wand emporgeht, gar kein Raum ist — daß die Figur trotz aller individuellen Belebung doch der Empfindung für ihre materielle Existenz entbehrt, eine mit dem Schein des Lebens umkleidete Abstraktion. Nichts vielleicht zeigt besser als jenes schöne Christnacht-Täfelchen Geertgens, wie weit die subjektive Belebung der Erscheinung und der zur geistlosen Maske erstarrte Schematismus der traditionellen Formauffassung auseinander wichen. Eine Revision dieser traditionell verwandten Formeln, die ein Wissen von den Dingen, von der menschlichen Gestalt und vom Raum vortäuschten und es nicht enthielten, die einfach falsch waren, war notwendig. Indem die hölzerne Festigkeit des spätgotischen Linienstils

hinfällig und eine neue allgemeingültige Substruktion der Bildgestaltung durch ein sicheres Können und Wissen notwendig wurde, mußte die „Freiheit“ einer rein auf den subjektiven Eindruck gestellten Weltanschauung versagen — sie hätte nur in eine allgemeine Willkür und Haltlosigkeit auslaufen können.

Abb. 98—99 Ein Nachfolger und vielleicht Schüler des Geertgen, der sogenannte MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES, zeigt, wohin diese Kunst mit all ihrer Frische und Unmittelbarkeit geriet, indem sie glaubte, mit dem einmal vorhandenen Besitz an formalen Kenntnissen auskommen und so ohne irgendwelche kritische Grundlegung der Bilderscheingung eine freie und bewegte Großzügigkeit verleihen zu können. Eine sehr eindringliche, wilde Lebendigkeit zeichnet das Kreuzigungsbild (Abb. 98) aus, das übrigens wiederum auf einen Bildtypus der Eyckischen Kunst zurückweist; es enthält jene schrille Dramatik, die das notwendige Korrelat der stimmungsmäßigen Ruhe ist, wie sie sonst der holländischen Malerei eignet. Statt der pathetischen Steigerung der menschlichen Erscheinung zu imposanter und schöner Größe gibt der holländische Maler die Vernichtung aller Form und aller Schönheit durch einen ganz elementaren Sturm der Leidenschaft. Aber wie unmöglich und verzerrt sind diese Körper und ihre Bewegungen. In wilden Schlangenlinien winden sich die Figuren. Der Künstler besitzt nicht mehr an Kenntnis des körperlichen Organismus und somit an Möglichkeit einer vom Objekt ausgehenden Kritik als Geertgen besessen hatte, und das bedeutet für diese Aufgaben einer Darstellung leidenschaftlicher Bewegtheit so gut wie nichts. Auch bei einer ruhigen Szene wie der besonders reizvollen Anbetung der Könige (Abb. 99) geht der Maler in der Bewegung der Linien und Flächen, in der Freiheit der Komposition und des Ausdrucks und in der leichten und flüssigen Behandlung der Farbe über das in den Details viel reichere Bild von Geertgen (Abb. 93) weit hinaus — aber wiederum: die Figur der Maria ist ebenso unmöglich wie ihr Gesicht. Diesem Künstler, der nur die individuelle Form bis zur Häßlichkeit und den Ausdruck sucht, der mit ungebundener Subjektivität mit seinen Figuren schaltet, ist alles Zufall, das Glücken ebenso wie das Mißlingen. Haarlem — wenn der anonyme Künstler dort tätig war — trat für die Erneuerung der holländischen Malerei ebenso zurück wie Brügge in den südlichen Niederlanden, und Jan Mostaert, auf den noch einzugehen sein wird, war nicht der Mann, trotz eines langen Lebens diesen Rückgang zu verhindern. Leyden und Amsterdam übernahmen die Führung.

Noch eines holländischen Malers dieser Übergangszeit, eines Zeitgenossen des Geertgen, den er jedoch lange überlebte, muß gedacht werden: des HIERONYMUS

Abb. 100—105 BOSCH. Ein Sonderling in allem, wie denn auch seine Tätigkeit weitab von den sonstigen Zentren der holländischen Kunst, nach Herzogenbosch, führt. Er ist seinem vornehmsten Ruf nach der „Phantast“ unter den holländischen Malern, der Erfinder jener seltsamen Spuk- und Teufelsgebilde, durch die sein Name für immer mit dieser Gattung von Bildern verknüpft ist. Es ist bekannt, welche Bedeutung der Glaube an dämonische Gewalten für das absterbende Mittelalter besaß, das unzählige Legionen teuflischer Wesen im Diesseits und in den jenseitigen Reichen stets am Werk sah. Das Zeitalter Dürers und Grünewalds gab diesen Spukwesen eine groteske und schaurige, immer aber großartige Lebendigkeit. Bosch ist auch darin noch ganz der Mann des 15. Jahrhunderts — und vielleicht der Hol-

länder — : von einer spitzfindigen, nüchtern-witzigen Art, ein Erfinder origineller Gedankenspiele, immer neue Kombinationen des Unmöglichen ausspintisierend. Die dünnen, scharf und spitzwinklig gezogenen Linien der Spätgotik stimmen mit seiner Art zu denken überein. Es ist unmöglich, eine auch nur halbwegs vollständige Vorstellung von dem unendlich mannigfaltigen höllischen Apparat zu geben, der in den Bildern des Bosch aufgeboten wird (Abb. 102). So gräßlich dabei auch die dargestellten Vorgänge ihrer eigentlichen Bedeutung nach sein mögen, so behält doch das Ganze stets den Ton einer mit dem Schein nüchternster Wahrheit und Sachlichkeit erzählten Wunderchronik, mit einem starken Ergötzen an dem technischen Funktionieren der merkwürdigen Maschinerien, mit denen die Verdammten gemartert werden, oder an dem Ineinanderschachteln der verschiedensten Dinge, wie sie zu den Schreckgebilden der Höllendarstellungen oder zu den Wunderpflanzen des Paradieses (Abb. 100) zusammengebaut werden.

Es ist nun im Grunde dieselbe kuriose Mannigfaltigkeit, nur in der Erfindung menschlicher Typen, die aufgeboten wird, um ein Bild wie das der Verhöhnung Christi (Abb. 104) möglichst zu beleben. Das allgemeine Interesse des Zeitalters für Physiognomik kommt hier mit einem ganz besonderen Ton hervor: mit dünnen Formen und einem Pointieren auch des Ausdrucks durch einen eigentümlich stechenden, scharf um die Ecke gehenden Blick; mit einem trocken-satirischen Zug, der auch in einer besonderen Gattung von gemalten Sprüchwörtern sich auslebt (Abb. 103). Auch sonst erhalten die Figuren auf den Historienbildern des Bosch diese scharfe und strenge Prägnanz der Charakteristik, neben der die Kunst Geertgens so viel weicher und stimmungsmäßiger erscheint; auch hier, wie etwa bei der Anbetung der Könige (Abb. 101), bringt der Künstler reichlich seltsame Einzelmotive an, in deutlichem Zusammenhang mit der mittelalterlich-naiven Art, die Legende mit kleinen menschlichen Zügen auszustatten, um sie dadurch zugleich anziehender und verständlicher zu machen. Aber wichtiger ist doch die einfach-klare Disposition mit großen hellen Flächen, in einer durchgängigen nüchternen Bestimmtheit, die trotz aller Phantastik als der Grundton des Schaffens des Bosch erscheint. Die schlichte Selbstverständlichkeit, mit der dann etwa ein Bauernhof (Abb. 105) oder eine holländische Flachlandschaft (Abb. 103) abgebildet werden, erinnert bereits an die Malerei des 17. Jahrhunderts. Und von welcher ergreifenden Eigenart ist dieser spätmittelalterliche Realismus in einer Figur wie derjenigen des verlorenen Sohnes mit seiner irren und scheuen Bewegung. Ihre Fortsetzung fand die Kunst des Bosch in den Gemälden des Bauern-Brueghel.

QUINTEN MASSYS war ein Zeitgenosse der zuletzt genannten Künstler, und mit *Abb. 106—119* ihnen allen, selbst mit dem frühverstorbenen Geertgen wird man leicht die auffälligsten Berührungspunkte in seinem Schaffen finden. Auch Massys ging von der Malerei des 15. Jahrhunderts aus, und die Berührung mit der italienischen Kunst hat in seine Entwicklung niemals so tief eingegriffen wie bei Mabuse. Aber bei aller unlöslichen Verknüpfung mit der niederländischen Spätgotik scheint doch ein neues Zeitalter sich in seinen Werken anzukündigen. Es ist nicht bloß das, daß in Massys neben jenen Holländern nun wiederum ein einheimischer Vertreter der südniederländischen Malerei von höchstem Range zu Worte kommt, sondern Form

und Ausdruck gewinnen ein neues Leben und eine innere Freiheit, die eine entschiedene Lösung von der im engeren Sinne spätmittelalterlichen Weltanschauung bedeuten. Die feinste Differenzierung zugleich mit der größten Zusammenfassung, eine überall durchgehende Bewegung, eine lebhaft empfundene Einheit des Bildes und für das Zusammenwirken der Teile zum Ganzen, eine Erhöhung des Eindrucks nach der Seite des Bedeutenden und Außerordentlichen hin, über die bloße Alltäglichkeit hinaus — es ist, als ob die Hemmungen, die in der Kunst des 15. Jahrhunderts die einheitliche Wirkung des Bildes zerteilen und aufheben, verschwunden sind. Die schwere Farbe des Gerard David, die in aller Feinheit trockenen Flächen der Bilder Geertgens und des Bosch verschwinden vor einem ebenso wohl lichten wie brillanten Schmelz und einer Beweglichkeit der farbigen Erscheinung, die auch ihrerseits das Ineinandergehen der Töne zur freien Gesamtwirkung des Bildes ermöglicht. Der Horizont des geistigen Lebens überhaupt, in dem diese Werke stehen, ist freier, weiter, ohne die feste, aber auch trockene Enge der Auffassung des 15. Jahrhunderts — man erstrebt eine gewisse Allgemeinverständlichkeit und -gültigkeit der Bildsprache. Indem so eine die nationalen Unterschiede nivellierende Bewegung einsetzt, liegt ihr Grund doch in einer Steigerung des persönlichen Lebens, das aus der Enge überkommener Verhältnisse emporstrebt und nach voller individueller Ausdrucksfreiheit verlangt — um wieviel mehr erscheint gegenüber den Werken etwa Memlings ein Bild des Massys als der alleinige Besitz seines Schöpfers und als die freie und so nur einmalige Hervorbringung seiner Phantasie. Der Ton des handwerklichen Schaffens verschwindet.

Das Auftreten des Massys fällt in die Zeit, in der von den ehemals burgundischen Niederlanden aus sich der Ausblick in die grenzenlose Weite des habsburgischen Weltreichs eröffnete, und in der, eingeleitet durch das Vordringen Frankreichs in Italien, ein allgemeiner Kampf der europäischen Staaten um die Vorherrschaft nicht nur im Abendlande, sondern in der Welt begann. Wie aber hätte in diesem großen Wettkampf der Nationen die niederländische Malerei ihren beschränkt-provinzialen mehr noch als nationalen Standpunkt festhalten sollen! Massys verließ Löwen, wo die Kunst des Bouts einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheint, und ging nach Antwerpen, wo der internationale Verkehr seinen Mittelpunkt fand. Eine Umwälzung des künstlerischen Schaffens mußte hiermit eintreten, wie bei dem Übergange der Kunst von Florenz nach Rom. Und wie für Dürer die Freundschaft mit Pirkheimer, so sind für Massys die Beziehungen zu dem Antwerpener Humanisten Petrus Ägidius und zu Erasmus von Bedeutung. Ohne daß noch fürs erste von einem wirklichen Anteil des Künstlers an der humanistischen Gelehrsamkeit und von seiner Aufnahme in die aus den bürgerlichen Kreisen emporsteigende Schicht der „Gebildeten“ gesprochen werden könnte, beginnt doch jenes Ideal hervorzutreten, das Karel van Mander in Scorel zum erstenmal ganz verwirklicht fand: des Künstlergelehrten, der auf der Höhe des geistigen Lebens der Zeit stehend ebensowohl Maler wie Dichter und Wissenschaftler sein wollte. Bereits zu Ende des 15. Jahrhunderts war die Lukasgilde von Antwerpen mit der vornehmsten jener Rhetorikerkammern vereinigt worden, die nach der Art der deutschen Meistersingerschulen die Pflege der Dichtkunst, zumal

ließen, in einer merkwürdigen Mischung von einer immer spitzfindiger werdenden Gelehrsamkeit und naiver Schaufreudigkeit.

Überall eine schöne und prächtige Weltlichkeit, die auch durch die großen kirchlichen Kämpfe der Zeit zunächst nur wenig berührt wurde. Gewiß, daß vorher in der Bewegung der Mystik die Niederlande vollen Anteil an den religiösen Fragen der Zeit genommen hatten; und auch jetzt fand die lutherische Reformation mannigfachen Widerklang, gerade auch in Antwerpen. Aber es war nun doch nur ein Zustromen der in Deutschland aufkommenden Ideen, von singulärer Verbreitung und Bedeutung, nicht, wie in Deutschland, eine Angelegenheit der Nation in ihrer Gesamtheit. Vielmehr gilt mit Recht Erasmus als der glänzendste Vertreter derjenigen Richtung, die der Geist des niederländischen Volkes in diesem Zeitalter zu ergreifen suchte: fein und maßvoll, von einer vornehmen Bedächtigkeit und wohl dann auch Bedenklichkeit, auf eine edle und individuell beseelte Erfassung der religiösen Fragen gerichtet, aber ohne das tiefe ethische Pathos und ohne die gewaltige Ergriffenheit der Seele Luthers. In allem eine klare ruhige Mäßigung und als vorwiegende Absicht eine vollendete, ebensowohl reiche wie geschmackvolle Kultur des äußeren Daseins. Auch Massys hat Passionsbilder gemalt, aber wie weit ist ihre sorgfältig ausgeglichene und geschmückte Schönheit von dem bis zum Grauenhaften furchtbaren Ernst eines Dürer oder Grünewald entfernt. Es ist derselbe Unterschied, der schon im 15. Jahrhundert die niederländische von der deutschen Malerei trennt. Erst durch die Verfolgungen und Kämpfe späterer Jahrzehnte wird der Protestantismus im wahrsten Sinne zum Eigentum des holländischen Volkes, in dem die besten und tiefsten Seiten seines Charakters anklingen — der holländischen Malerei des 16. Jahrhunderts liegt nichts ferner als die innige und herzliche Religiosität eines Rembrandt, und an den Leydner und Amsterdamer Malern der Zeit gemessen hat der Antwerpener nicht nur die höhere Kultur, sondern auch die größere Reinheit und Innigkeit des religiösen Gefühls.

Die Malerei in den südlichen Niederlanden, deren Erbe Massys antrat, war in ihrer historischen Entwicklung durch das Zusammenwirken gegensätzlicher Richtungen, mit einem starken Einschlag des holländischen Elements, gebildet worden. Und in einzelnen Motiven und Typen wie in der besonderen seelischen Nuance einer feinen stillen Sorglichkeit durchdringen freie Reminiszenzen an die Kunst des Bouts das Schaffen des Massys bis zu seinen letzten Werken hin. Aber trotz solcher und anderer Einwirkungen: in der Hauptsache kann eine Komposition wie die der Beweinung Christi (Abb. 107) doch nur im Anschluß an Rogiers Darstellung der Kreuzabnahme und als in ihrem Geist gedacht verstanden werden; wie fern ist hier eine Auffassung in der Art derjenigen Geertgens! Die reliefmäßige Anordnung der Gruppe mit geringer Tiefenentwicklung, so daß gleichsam eine Wand die Figuren von der Landschaft des Hintergrundes trennt — die Konzentration der Handlung und die kunstmäßige Verbindung der Bewegungen und Gesten, in klarer, nur leicht gelockerter Symmetrie — die gleichmäßig getönte und dabei pathetisch gesteigerte Durchbildung des seelischen Anteils, das alles ist ganz im Sinne Rogiers gedacht. Die von ihm ausgehende Art der Zeichnung mit einer feinen und beseelten Sprödigkeit der Linie klingt überall in der Formauffassung nach, wie denn auch die Stilisierung des Christuskörpers auf Rogier und nicht auf die Eycks zurückweist. Das

Bild gibt die höchste Verfeinerung der in der Schule von Tournai zuerst aufkommenden eigentümlichen Idealität der südniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in einer bei aller Tiefe der Empfindung doch auch abstrakten und künstlerischen Art. Aber so sehr man nun den altertümlichen und befangenen Charakter des Altars betonen mag — um wieviel freier und reicher und zugleich geschlossener erscheint doch das Werk des Massys gegenüber allem Früheren. Freier in der Bewegung und in dem Verhältnis der Figuren zum Raum und in dem Aufbau der Landschaft, unendlich differenziert im Ausdruck und in der malerischen Behandlung der Oberfläche, mit klarer Zusammenfassung und Steigerung der Komposition nach der Bildmitte, auf jene wundervoll beseelte Gestalt der Maria hin, in deren ersterbendem Blick eine dem 15. Jahrhundert unfäßbare sehnsuchtsvolle Zartheit sich ausdrückt. Ein liches blasses Blau übertönt alle andern Farben des Altars.

Auch bei dem großen Sippenbild des Massys (Abb. 106) ist es nicht schwer, den Zusammenhang der Komposition und der Behandlung von Form und Bewegung mit der Malerei des 15. Jahrhunderts zu erkennen. Aber man mag nun von Memling oder von dem genau gleichzeitigen Altar des Gerard David (Abb. 85) herkommen, so scheint das Werk gleich erstaunlich in seiner lichten und befreienden Weiträumigkeit und der schönen Bewegtheit der Erscheinung. Die Frage drängt sich von selbst auf, ob der Maler Italien gesehen hat. In der Tat wird die schöne Kuppelarchitektur nicht anders als durch irgendwelche Berührung mit der italienischen Kunst zu erklären sein, und auf dieselbe Spur scheint das eigentümliche Ideal der weiblichen Schönheit zu führen, das dem Maler vorschwebt: mit dem feinen Oval und den zarten Formen, mit der schmelzenden Weichheit der Modellierung, mit dem phantastischen reichen Aufputz mit Schleiern und Kostbarkeiten. Die oberitalienische und zumal die lionardeske Malerei bietet die nächsten Analogien, und wenigstens für die spätere Entwicklung des Künstlers und seiner Schule, wo nun freilich der Einfluß der italienischen Malerei im allgemeinen Aufkommen begriffen war, kann mit voller Sicherheit die Berührung mit der Kunst Lionardos nachgewiesen werden. Endlich aber ist dieses erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ganz allgemein die Zeit, in der die italienische Kunst auf die Entwicklung in den nordalpinen Gebieten einzuwirken beginnt. So ist es wenigstens von einiger Wahrscheinlichkeit, daß auch Massys ebenso wie Dürer und etwa gleichzeitig mit ihm in Italien gewesen ist und von dort her als erster unter den niederländischen Malern entscheidende Anregungen empfangen hat. Aber wie frei steht, wenn diese Annahme richtig ist, Massys seinen Vorbildern gegenüber! Direkte Entlehnungen, die als zwingende Bestätigung für sein Abhängigkeitsverhältnis gegenüber der fremden Kunst gelten könnten, haben bisher nicht nachgewiesen werden können — und dann: statt mit der strengen und didaktischen Absicht des Deutschen tritt Massys an die italienische Kunst heran mit einem feineren, rein sinnlichen Gefühl für die reizvolle Schönheit der Form und für die delikate Behandlung der malerischen Erscheinung.

Massys stand, als er seine großen Altäre schuf, auf der Höhe seines Lebens, und die Grundlagen seines Schaffens sind durch die Wandlungen seiner späteren Zeit nicht mehr berührt worden. Auch Schöneres hat er kaum mehr geschaffen als die Flügelbilder des Sippenaltars (Abb. 110 und 111). Die klare und kraftvolle Größe, mit der die Hauptfiguren aus ihrer Umgebung hervortreten und sich von ihr los-

lösen, ist gegenüber der älteren Malerei ebenso neu wie der freie Reichtum der Modellierung, die die feinsten Schwebungen der Oberfläche empfinden läßt, und die reine und tiefe Gewalt des seelischen Ausdrucks. Alle Trockenheit bloßer Sachangabe ist überwunden, und der eigentliche Gefühlswert der gotischen Linienbewegung kann nicht schöner als bei der knienden Gestalt der Anna zur Erscheinung kommen — so aber, daß die „Linie“ ihre alte Bedeutung gar nicht mehr besitzt, indem sie in dem Gefühl für die weiche Stofflichkeit des Gewandes und für die Plastik der Formerscheinung sich auflöst. Bei den späten Werken des Künstlers ist dann alles fester noch und körperlicher, geschmeidiger und flüssiger in der Bewegung, wie bei dem prächtig großartigen Madonnenbild (Abb. 116), neben dem die Gruppen des Sippenaltars fast von einer schüchternen Befangenheit erscheinen. Man muß sich jedoch gegenwärtig halten, daß zu der Zeit als Massys solche Werke schuf, der Sieg des italienisierenden Stils bereits entschieden war, und die reiche, fast schon gar zu künstliche Gruppe von Mutter und Kind wirkt neben den gleichzeitigen Bildern des Mabuse oder auch des Meisters vom Tode Mariä fast altertümlich streng in den Linien und Formen und sogar im Ausdruck. Auch in der Dekoration bleibt eine Verbindung von einer doch maßvollen Flamboyantgotik mit im Renaissancesinn umgebildeten und bereicherten romanischen Formen bestehen, ohne Eingehen auf die eigentlich antikisierenden Formen. Und so auch die Farbe: von äußerster Brillanz, neben der die Werke eines Mabuse grau und fast farblos aussehen; zwischen hell schillernden und blassen verschwimmenden Tönen stehen in breiter Fläche tief glühende Farben; alles, auch das Inkarnat bei gleicher Zartheit doch satter, wärmer als bei den früheren Werken. Die beiden im Thema so verschiedenen Magdalenenbilder (Abb. 112 u. 114) zeigen, bis zu welcher letzten Sicherheit und Feinheit die Modellierung der Form geführt ist. Auch Dürer hat, als er nach den Niederlanden kam, sich in der Darstellung weiblicher Idealtypen versucht, in der großen und energischen Art, die den Werken dieser Zeit zu eigen ist. Schließlich ist aber doch der Dürer dieser Jahre der Maler der Apostelbilder, und es gibt nach allen Seiten die erschöpfende Aufklärung über den Gegensatz damaliger niederländischer und deutscher Kultur und Kunst, wenn man sich neben jenen ehernen Gestalten der Warner der Christenheit die Marien- und Magdalenenbilder des Massys mit ihrem Reichtum und ihrer zarten Schönheit denkt.

Neben dieser Idealität, in der die von Rogier über Memling hin fortschreitende Bewegung ihren Abschluß findet, steht eine besondere Art der individuellen, porträtmäßigen Charakteristik, die, wie noch weiter auszuführen sein wird, in das Genrebild einmündet. Die Porträts des Massys (Abb. 113) haben nichts von der gewalt-samen Steigerung des Eindrucks, die Dürer auch in seinen Bildnissen herauszuarbeiten bemüht war. Die feine Kultiviertheit der Gelehrtenkreise, in denen Massys lebte, bestimmt den Eindruck; und nun sucht der Künstler das geistige Geschehen, das in diesen Erasmusnaturen sich vollzieht, zur Anschauung zu bringen: das Innehalten beim Lesen und das ruhig prüfende Sinnen, das staunende Erblicken neuer Ideen und neuer Zusammenhänge, die lebhaft Mitteilung an einen Zweiten (im Doppelporträt) oder an den Beschauer — auch das Bildnis geht mit seiner Betonung einer Handlung zum Genrebild über, in dem das Leben dieser Kreise seinem typischen Inhalt nach erfaßt wird. Daneben steht die Richtung auf die

Karikatur und auf die satirische Pointe. Es erinnert an Bosch, wie Massys beim Martyrium des Johannes (Abb. 109) die ihn umgebenden Kontrastfiguren mit einer derb grotesken Häßlichkeit versieht, in der die Möglichkeiten abnormer Mißbildung der menschlichen Physiognomie sich zu entfalten scheinen. Dabei ist der Unterschied gegenüber Bosch deutlich: nicht nur, daß dieser frischer und wirklichkeitstreuer ist, während Massys bereits mehr durch bewußte Übertreibung einzelner Formen wie der Nase, des Mundes, der Augen seine Karikaturen in ähnlichem Sinne wie Lionardo und Dürer zustande bringt — auch der Formgeschmack mit der Bevorzugung breiter und dicker, schwammiger Bildungen ist ein anderer geworden. Und wie ungeheuer erscheint nun der Gegensatz, durch den gleichsam die Pole einer Erkenntnis des Menschen bezeichnet sind, wenn man das karikierte „Idealporträt“ (Abb. 115) mit dem Bildnis eines Geistlichen oder einem der Magdalenenbilder vergleicht. Eine bestimmte Gattung des Genrebildes entsteht einfach durch Verbindung solcher gegensätzlichen Typen zu einer Handlung in satirisch-didaktischer Absicht.

Auch das selbständige Landschaftsbild entsteht wenigstens in Berührung mit der Kunst des Massys. Auf die Bedeutung, die Gerard David in diesem Zusammenhange hat, wurde bereits hingewiesen. Auf ihn zunächst scheint die Kunst des JOACHIM PATINIR zurückzugehen; doch wissen wir, daß er mit Massys zusammengearbeitet hat, und keine Landschaft von ihm ist origineller und „moderner“ als die reiche Flachlandschaft auf dem von beiden Künstlern gearbeiteten Bild der Antoniuslegende (Abb. 119). Massys hat freilich seinen Stil für sich, mit einer heroischen Großartigkeit der Felslandschaft, wie Patinir sie nie erreicht hat (Abb. 117), und dabei leicht und duftig in der Behandlung der Farbe. Patinir ist dagegen schwerer und fester, in der Komposition schwungloser, wozu dann auch die trockene Bildung der Gestalten stimmt; aber der von ihm in Antwerpen neben Massys entwickelte Typus des Landschaftsbildes ist trotz aller tiefgreifenden Umwälzungen für das ganze 16. und noch bis ins 17. Jahrhundert hinein in Geltung geblieben. Ein Bild, das seinen letzten Jahren angehören dürfte (Abb. 121), gibt die beste Vorstellung davon: der bunte Reichtum der Welt, die ganze Fülle womöglich ihrer Erscheinungen und ihres Lebens soll innerhalb eines Bildes eingefangen werden. Wälder und Wiesen, Hügel und Berge, Meer und Flüsse, Städte und Burgen, dazu das menschliche Treiben — der Horizont muß weit über jede Möglichkeit hinaus überhöht werden, um für alles das Raum zu schaffen, wonach die ungebrochene Schaulust des Zeitalters verlangt. Ein phantastischer Mikrokosmos mehr noch als ein Abbild der Natur. Auch die Hintergrundlandschaft des Historienbildes wird im gleichen Sinne ausgemalt.

Abb. 122—125 Neben der schönen Lebendigkeit der Kunst des Massys steht MABUSE weit zurück. Etwa gleichaltrig mit Massys und neben ihm vornehmlich in Antwerpen tätig, kehrt er einseitiger und verstandesmäßiger als jener die rein formalen Probleme der Raumgestaltung und der Durchbildung der Figur hervor, darin ebensowohl ärmer als jener, wie denn andererseits gerade seine Tätigkeit für die weitere Entwicklung der niederländischen Malerei von der höchsten Bedeutung wurde. Karel von Mander rühmt ihn als einen der ersten, der die italienische Kunst der Komposition und der Aktdarstellung und die Beschäftigung mit mythologischen Szenen in den Nieder-

nisten, von dem wir mit Bestimmtheit wissen, daß er noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Italien aufsuchte und die fremde Kunst als vorbildlich für das eigene Schaffen gelten ließ. An die Stelle der freien Anregung, wie Massys sie der Berührung mit der italienischen Malerei dankte, tritt nun deren Nachahmung. Die Anfänge des Künstlers sind uns nicht bekannt; da, wo er als ein längst fertiger Meister mit seinem ersten sichern Werk (Abb. 122), nicht lange vor der römischen Reise, vor uns tritt, erscheint er in der steifen Befangenheit dieser Übergangszeit, etwa neben einem Gerard David, aber ungleich energischer und von einer gedrun- genen Festigkeit in der Modellierung. Und bereits hier steht er unter dem Eindruck eines fremden Vorbildes: Dürers. Es ist die auffällige Betonung der perspektivischen Konstruktion des Raumes mit stärkster Tiefenentwicklung, die das Bild von allem Früheren ebenso wie von den Werken des Massys unterscheidet. Gewiß, daß schon Rogier versucht hatte, das Auge durch hintereinander liegende Räumlichkeiten wie durch eine schmale Gasse nach der Tiefe hin zu führen — die weitere Entwicklung der niederländischen Malerei war an diesen Fragen vorbeigegangen, und erst jetzt wird mit einer überraschenden und für die Antwerpener Malerei offenbar epoche- machenden Energie das Problem an der Ruinenarchitektur des Dreikönigsbildes wieder aufgenommen. Dürersche Holzschnitte haben dabei die entscheidende An- regung gegeben. Die Eindrücke der italienischen Reise haben für Mabuse nach dieser Seite im Prinzip nichts Neues gebracht, wie denn die Gesamtanlage des großen Lukasaltars (Abb. 123) deutlich an das Dreikönigsbild erinnert. Der Durchblick in die Tiefe, mit mannigfaltigen Nebenräumen, die Verwertung des Gegensatzes von Hell und Dunkel zeigt, daß die niederländisch-deutsche und nicht die italienische Tradition die Bildanlage bestimmt; auch für den Antwerpener Maler, der die Figuren so stark hervortreten läßt, hat das Eigenleben des Raumes das höchste Interesse. Die reichere und dabei klarere Durchbildung, die Änderung der Proportionen und des Formgeschmacks, der eine massive Wucht bekommt, die Anwendung endlich der Dekorationsmotive der Renaissance bringt immerhin genug von Neuem hinzu, um den Aufenthalt in Italien als die unentbehrliche Voraussetzung für das weitere Schaffen des Künstlers erscheinen zu lassen. Auch für die Behandlung der menschl- ichen Gestalt verbindet sich in einer ähnlichen Weise der Einfluß Dürers mit der direkten Anlehnung an die italienischen Vorbilder, und es ist für dieses Verhältnis bezeichnend, daß noch in dem nach der italienischen Reise gemalten mythologischen Hauptbild des Mabuse (Abb. 124) ein Dürerscher Stich als Vorlage für die nackten Figuren benutzt wurde. Und über solche Einzelheiten hinaus ist auch der ganze Stil der Figurenzeichnung des Mabuse, mit der übertriebenen Bewegtheit der Modellierung der Oberfläche, unter dem Einfluß Dürers weitergebildet worden. Er kommt so in seinen späteren Werken (Abb. 125) zu einer immer mehr sich steigern- den Unruhe der Erscheinung, die sich nicht genug tun kann in dem fortwährenden An- und Abswellen der Form, dem Herausbossieren auch der beschatteten Par- tien durch Reflexe, in einer aufdringlichen und renommistischen Übertreibung des neu gefundenen Darstellungsprinzips. Dürer selbst fand ihn in der Zeichnung „nit so gut als im Gemäl“. Aber so wenig diese Kunst nun der Empfindung zu sagen hat, so groß ist der Fortschritt des Könnens und die dadurch bedingte historische Be- deutung des Mabuse. Gewiß waren es nicht nur und in der künstlerischen Praxis

vielleicht nicht einmal zuerst theoretische Erwägungen, die zu der Rezeption der italienischen Formen führten. Das Verlangen nach einer reicheren dekorativen Ausgestaltung des Bildeindrucks hat stark mitgesprochen. Und darüber hinaus: ein Bild wie das des Neptun und der Amphitrite, in dem wir heute kaum mehr etwas anderes als die manieristische Entstellung antiker Formen zu sehen geneigt sind, muß den Zeitgenossen als die Offenbarung eines neuen Ideals heroischer Schönheit erschienen sein. Auch was von inhaltlichen Beziehungen und rein gedanklichen Werten hinter einem solchen Bild stand, wird für die Epoche des Humanismus kaum zu hoch angeschlagen werden können. Eine ferne, halb vergessene Zauberwelt schien zu neuem Leben emporzusteigen. Und was man auch gegen das Einzelne und gegen das Ganze einwenden mag, so bedeuten doch die Energie der plastischen Wirkung und der große Wurf der Gesamtanlage, der kraftvoll dekorative Zug in der Verbindung der Figuren mit der Architektur eine wirkliche Tat, die himmelweit entfernt ist von der Schwächlichkeit eines heutigen Akademismus. Ein neues Bewußtsein der Souveränität der künstlerischen Phantasie, das die ältere Kunst nicht besessen hatte und nicht hatte besitzen können, tritt in die Entwicklung der niederländischen Malerei ein. Es gründet sich darauf, daß hinter dem sinnlichen Schein ein Wissen von den Dingen steht: sie müssen so sein, wie sie erscheinen, und man wird, wenn man Bilder wie die Neptuns-Tafel des Mabuse etwa mit dem Sippenbild des Geertgen rein auf das formale Verhältnis der Gestalt zum Raum und zur Architektur hin vergleicht, sofort finden, welche zwingende Gewalt — ganz unabhängig von Wert oder Unwert der persönlichen Leistung — der neuen Bildanschauung zu eigen ist. Hinter dem subjektiven Eindruck steht die unerschütterliche objektive Festigkeit und eine innere Notwendigkeit der Erscheinung. Es ist eine Art Abtasten der Form und des Raumes, wodurch diese neue Sicherheit der Anschauung gewonnen wird. Die Fragen, die auch jedes Bild bereits der älteren Zeit dem niederländischen Maler gestellt und die er nur unvollkommen zu beantworten vermocht hatte, der rationalen Einheit des Bildraums und der Bildung und Bewegung des menschlichen Körpers, werden jetzt systematisch in Angriff genommen und erledigt. Die Kenntnis objektiver Gesetzmäßigkeiten, das Gefühl für das statische Gleichgewicht der menschlichen Erscheinung und für die feste Beziehung der Gestalt zum Boden werden zur selbstverständlichen Voraussetzung des Schaffens. Eine spätere Epoche mochte wiederum zu einer freien Irrationalität der Anschauung zurückkehren — der feste Halt und ein wenn auch unbewußt wirkendes Korrektiv gegen die Wiederkehr mittelalterlicher Unklarheit und Falschheit der Bildvorstellung blieben unverlierbar gewonnen. Mabuse selbst hat bei diesem Prozeß einer Grundlegung der modernen Bildanschauung nur eine abgeleitete Bedeutung — für die niederländische wie für die deutsche Malerei kommt Dürer die erste Stelle zu.

Der Einfluß des Massys kreuzt sich nun mit demjenigen des Mabuse, und aus dem Ineinanderspielen der Gegensätze von Spätgotik und Renaissance entsteht jene phantastisch bunte Welt der Antwerpener Malerei, in der eine noch kaum geschiedene Menge jüngerer anonymer Künstler eine fast überreiche Produktion entfalten, die bis weit in die Ostseegebiete hinein den Markt mit gemalten (und geschnitzten) Altären versorgt. Von der abstrakten Bedeutung der hier zugrunde liegenden Probleme wird man nur wenig gewahr — ein weltlich und festlich geschmückter Aufputz

der Szene ist das erste, worauf der Künstler Bedacht nimmt. Die Anbetung der Könige ist ein Lieblingsthema dieser Malerei (Abb. 130 und 131), und man kann sich nicht genug tun in der Zurschaustellung immer seltsamerer Schneiderkünste, mit Bändern und Fransen und allerlei Zieraten. DER MEISTER DES TODES MARIA *Abb. 126—130* ist einer von diesen Malern. Sicher jünger als Massys, geht er von diesem aus, und die feine Farbigkeit, das licht-rosige Inkarnat, die weiche und liebenswürdige, wohl auch etwas süßliche Auffassung namentlich seines Madonnenideals liegen ganz in der Richtung, die der ältere Künstler gewiesen hatte. Die Beziehungen zu der Lionardesken Malerei werden auch bei ihm, und greifbarer noch als bei Massys, sichtbar. Von Anfang an aber tritt dessen ernste und strenge Geschlossenheit nun gegen eine bewegtere, leicht spielerische, in der dramatischen Darstellung unruhigere und gewaltsamere Auffassung zurück, und was zunächst noch relativ maßvoll erscheint, wird immer mehr, wohl sicher in Berührung mit der Kunst des Mabuse und dessen Entwicklung durchaus entsprechend, zu einem manierten Überfluß, in dem das Schweben der Oberfläche in Licht und Schatten hart und häßlich bis in das letzte Extrem getrieben wird (Abb. 128). Es ist ganz allgemein diejenige Umbildung der zunächst doch nur halb verstandenen Renaissanceformen durch eine noch in der spätgotischen Überlieferung aufkommende Generation, wie sie auch sonst bis über die Mitte des Jahrhunderts bei den ungefähr gleichalterigen Künstlern beobachtet werden kann. Nicht klassische Ausgeglichenheit, sondern eine unausgesetzte Erregung und eine Steigerung über die Grenzen der Normalität hinaus ist das Ziel dieser Kunst, in der diejenige Empfindung weiterwirkt, die bereits bei dem Meister der *virgo inter virgines* zum Ausdruck kam.

Neben dem Meister des Todes Mariä steht eine weitverzweigte Gruppe von Antwerpener Malern, die man früher meist unter dem Namen des von Karel van Mander erwähnten HERRI MET DE BLES zusammenfaßte. Auch diese Künstler, unter denen *Abb. 131—133* der „Henricus Blesius“ mit seiner Anbetung der Könige und der Enthauptung des Johannes (Abb. 131 und 132) an erster Stelle steht, sind durch die von Mabuse ausgehende italienische Richtung beeinflußt, in der Behandlung des Körpers und in seiner Bewegung, wie in der Dekoration. Aber ihre Figuren erhalten eine hagere Schlankheit mit spitzen und scharfen Formen, nervig und sehnig, in einer Umbildung der gotischen Empfindung, mit einer energischen Kurvigkeit auch in den Gewandlinien. Auch die freie Weite des Raums, in dem die Figuren zwanglos sich bewegen, wird durch die Architektur gern in hohe und schmale Abschnitte zerlegt, und nun ist es sehr auffällig, wie die Figuren mit ihrer spröden und scharf akzentuierten Art klein, fast winzig, dem Raum eingefügt sind — in einem Größenverhältnis, für das die nächsten Analogien, wenn auch ohne jede sonstige Beziehung, in dem deutschen Donaustil sich finden dürften. Es ist mit einer ganz anderen Stimmung und in einem völlig unterschiedenen Liniengefühl dasselbe Bedürfnis einer möglichst lebhaften Steigerung der Bewegung, durch die die Form gleichsam in aller kleinste Partikelchen von immer noch unruhiger Lebendigkeit zerteilt wird. Die Farbe ergeht sich mit einem fast krankhaften, aber ungemein raffinierten Geschmack in den gebrochenen Schillertönen der Zeit, die mit trockenen, harten Flächen kontrastiert sind; und wo, wie in der von einem Künstler dieses Kreises herführenden Anbetung des Kindes (Abb. 133), dann auch noch starke Lichteffekte

hinzukommen, erhalten die heftigen Bewegungen und die jäh aufblitzenden schwingenden Linien eine fast gespenstische Lebendigkeit. Bei den bedeutenden Persönlichkeiten geistvoll und bizarr, wird dieser Stil bei den trockeneren Nachahmern zu einer gewaltsam verdrehten Unnatur. Endlich mag noch das reizende Madonnenbildchen, das bisher meist der Frühzeit des Mabuse zugeschrieben wurde, sicher aber einer späteren Zeit (nicht vor 1515) und eher noch der Brügger als der Antwerpener Schule angehören dürfte (Abb. 134), zeigen, wie die Richtung der Zeit auf möglichst kleinteilige Formbehandlung bei einem altertümlichen Künstler erscheint: in jener Gotik, die durch ständige Wiederholung von kleinsten Abwandlungen desselben Schmuckmotivs so bereichert wird, wie es auch bei ausgeführten Bauten derselben Zeit der Fall ist.

Abb. 135—137 Auch BERNART VAN ORLEY, der Hofmaler in Brüssel, hat in früheren Werken (Abb. 135) eine verwandte, wenn auch aus einer anderen Schulüberlieferung hervorgehende Neigung zu einer zierlich anmutigen Belebung der Bilderscheinung, und auch da, wo wie auf dem großen Hiob-Triptychon (Abb. 137) ein Tumult gewaltsamster Bewegung dargestellt wird, stehen daneben allerliebste kleine Stilleben, die aus allerlei Renaissanceformen und -figürchen zusammengebaut sind. Dabei nun aber die gewagtesten (und allerdings auch noch reichlich verunglückten) Verkürzungen, jedenfalls mit dem Anspruch, den Leistungen italienischer Künstler auf diesem Gebiet nahe zu kommen; wobei zunächst wichtiger ist, daß solche Probleme überhaupt gestellt und damit Wege zu neuen Möglichkeiten angedeutet, als daß sie bereits gelöst wurden. Orley war wesentlich jünger als Mabuse, und mit seinem Anschluß an die Renaissance folgte er nur einem Beispiel, das bereits immer allgemeinere Nachahmung fand. Dabei bleibt jedoch seine Kunst ruhiger und von einer vornehmen „klassischen“ Schönheit, unter dem starken Eindruck Raphaels, wie es sonst nirgends in den Niederlanden ähnlich wiederkehrt. Die Übertreibung der plastischen Modellierung in der Art des Mabuse oder selbst des Meisters vom Tode der Mariä liegt ihm fern, und seine Darstellung der Beweinung Christi (Abb. 136) ist, wenn nicht tiefer, so doch ernster und geschlossener, edler auch in der Einfachheit der Kostüme als irgendein Werk der Antwerpener Kunst nach dem großen Altar des Massys. Große dekorative Aufträge, namentlich Gobelinentwürfe, beschäftigten den Brüsseler Hofmaler zuletzt mehr noch als seine Gemälde, und glänzend klingt sein Schaffen in großen Glasgemälden aus, die zum Schönsten und Imposantesten gehören, was uns die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts hinterlassen hat.

Die holländische Malerei des 16. Jahrhunderts steht neben derjenigen in den südlichen Niederlanden mit denselben Eigentümlichkeiten und Unterschieden, die diese beiden Richtungen bereits im 15. Jahrhundert voneinander trennen. Der derbere Formgeschmack, der im Grunde, so sehr auch in diesen Zeiten der Stilmischung der Eindruck verunklärt sein mag, auf einem anderen, einfacheren und unmittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit beruht — der die Dinge „natürlicher“ erscheinen lassen will, als sie in der die Form verfeinernden und idealisierenden Malerei der südlichen Niederlande herauskommen; das mehr phlegmatische Temperament, das sich nur schwer, dann aber mit einer jähen Heftigkeit erregt; die mehr tonige Ausbreitung der Farbe in der Fläche, die ruhiger wirkt und als im Licht stehend emp-

funden wird, gegenüber den südniederländischen Bildern, bei denen die Farbe vielmehr der plastischen Bewegung der Form zu folgen scheint — nach allen Seiten wird so das Fortleben der Besonderheiten der holländischen Kunst sichtbar. Der alte Vorort Haarlem tritt, wie bereits erwähnt wurde, nunmehr zurück. Zwar JAN MOSTAERT, der die Art Geertgens dem veränderten Zeitgeschmack anzupassen suchte, scheint sich eines großen und nicht unberechtigten Ansehens erfreut zu haben. Aber er war in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts außerhalb Hollands im Dienst der Statthalterin Margarete, und als er nach Haarlem zurückkehrte, waren Lukas van Leyden und dann Scorel ihm zweifellos voran. Entsprechend der Stilwandlung etwa von Memling auf Massys hin, ist Mostaert gegenüber Geertgen lighter und farbiger, reicher im äußeren Aufputz, in der Modellierung voller und runder, freier in der Bewegung, nicht ohne Feinheit, aber doch immer von einer etwas faden und stumpfen Art. Das Beste gibt er in seinen Porträts, bei denen die Verbindung der Halbfigur mit der Landschaft wiederum an die Zeit des Massys erinnern mag — auf einer bereits vorgeschrittenen Entwicklungsstufe jedoch, als sie durch das Bildnis eines Geistlichen von dem Antwerpener Maler vertreten wird; mit einer charakteristischen Ausschmückung des Hintergrundes durch kleinfigurige Histörchen und mit jener hier nun etwas matten stimmungsmäßigen Ruhe, die für den Holländer bezeichnend ist. Es hat dabei einen ganz eigentümlichen Reiz, wie die höfisch geschmückte Tracht in eine weich gedämpfte Toneinheit gebracht, das Brillante der Erscheinung nicht, wie in den südlichen Niederlanden, gesteigert, sondern gemildert wird. Neben der flüssigen und leichten Malerei des Mostaert erscheint der Amsterdamer JACOB CORNELISZ schwerfällig und trocken, aber auch von einer ungemeinen Festigkeit der Zeichnung und der Farbe. Auch er hat sich einige Renaissance-motive angeeignet, aber was sind das für Gesichter, mit denen er nun seine Madonnen und „Putten“ ausstattet. Bei aller oft fast komischen Hausbackenheit und Philistrosität gibt eine brave und herzhaft Kernigkeit den für den Eindruck seiner Bilder bestimmenden Grundton. Daneben erscheint sein Zeitgenosse CORNELIS ENGELBRECHTSEN in Leyden unruhiger, selbst fahriger, von einer Gewalt-samkeit in den Bewegungsmotiven, die ihm seinen Platz etwa neben der Antwerpener Blesgruppe gibt, ohne daß er von ihr abhängig gedacht werden dürfte; vier-schrötiger und ohne die elegante Prägnanz der Strichführung jener Antwerpener Schule. Die vielfigurige Historie mit lebhafter äußerer Aktion spielt bei ihm eine besondere Rolle. Dann aber gewinnt die Historie mit einem unruhigen Getümmel und vielfacher Bewegung der Massen ihre vollendetste Ausbildung bei dem Schüler Engelbrechtsens, LUKAS VAN LEYDEN; wobei freilich erst an den zahlreichen Stichen die Bedeutung des Künstlers und sein Zusammenhang mit Engelbrechtsen ganz klar werden könnten.

Abb. 138—139

Abb. 140—141

Abb. 142—143

Abb. 144—153

Wir wissen nicht, wie das Verhältnis von Engelbrechtsen zu seinem unvergleichlich größeren Schüler im einzelnen zu denken ist. Der erste Lehrer des Lukas van Leyden war nach der Angabe Karel van Manders sein Vater, und obschon um 16 Jahre jünger als Engelbrechtsen, steht er in seinem uns erkennbaren Schaffen doch mit der erstaunlichen Frühreife eines Wunderkindes mehr neben als nach ihm. Gewiß gibt nun Lukas van Leyden nicht die reinste und edelste Ausprägung der Malerei des holländischen Volkes überhaupt, aber im 16. Jahrhundert steht er doch

weit über allen anderen. Im ganzen ist seine Kunst derb und resolut, frei von aller Sinniererei und ohne das Bedürfnis, dem dargestellten Leben bis in seine letzten Tiefen nachzuschürfen; wo es dann aber einmal geschieht, zeigt sich eine Gewalt der Intuition, die zum Höchsten innerhalb der holländischen Kunst gehört. Meist freilich übertönt das laute Kraftgefühl der Zeit die Empfänglichkeit für die feineren Stimmungen der Seele, und es bleibt dann bei einem zwar stets kräftigen, aber allgemeinen und leeren Daseinsgefühl. Die summarische und herrische Art, in der die Wirklichkeit ergriffen und auf dekorative Gesamtwerte hin gesehen wird, läuft ohne merklichen Zwang in die letzte auf Marcanton und die römische Kunst hin orientierte Epoche seines Schaffens hinaus. Zu allen Zeiten aber besitzt seine Kunst eine ungemeine Kraft der sinnlichen Anschauung, die zunächst noch hart und mühsam, dann aber mit einer immer freieren Zügigkeit den Totaleindruck der Dinge erfaßt, stets — auch zuletzt, in seiner italienischen Zeit — unbekümmert um Schönheit und gefällige Harmonie, von einer oft landsknechtsmäßigen Verwegenheit in den Bewegungsmotiven. Und mit diesem Sinn für frei und groß bewegte Massen, die nicht um irgendwelcher Komposition willen, sondern wie durch ihr eignes Schwergewicht im Raum hierhin und dorthin geschoben erscheinen, verbindet sich die größte Feinfühligkeit für breit geschlossene und gegeneinander stehende Tonflächen, für das Leuchten der farbigen Erscheinung, die, entsprechend der allgemeinen Entwicklung, immer mehr den Eindruck einer lichten, strahlenden Helligkeit hervorzurufen sucht.

Das Bild der Schachpartie (Abb. 144) hat freilich noch nichts davon. Eine schwere, trübe und klebrige Farbe verbindet sich in diesem Jugendwerk mit der grobschlächtigen Behandlung der Form und der eng gedrängten Besetzung des Raums zu einer ungefügen, klobigen Gesamtwirkung — die nun aber doch bereits die Elemente einer von der südniederländischen Art grundverschiedenen und auch für Holland in dieser Form neuen Bildanschauung enthält. Gerade bei dem Vergleich mit formal ähnlichen Gruppenbildungen Engelbrechtsens (Abb. 143) wird die Energie sichtbar, mit der gegenüber der unentschiedeneren und immer noch flächenhafteren Behandlung der Figuren und Köpfe das Kubische der Form von Lukas herausgearbeitet wird; das plump-quadratische, breitknochige Gesicht zur Linken ist dafür besonders bezeichnend. Und dementsprechend die Kraft der räumlichen Wirkung, so sehr auch alles aufeinander drängt; es bezeichnet die holländische Empfindung, wie trotzdem das Leere, gleichsam Hohle des Raums gegenüber den ihn füllenden Figuren betont wird. Dazu: es ist zeitlich das erste reine Genrebild der gesamten niederländischen Malerei, und es ist zugleich „moderner“ in der Auffassung dieser besonderen Bildgattung als die wenig späteren Bilder des Massys und seiner Schule. Das Absichtslose, scheinbar Zufällige der Anordnung und die simple, von jeder Pointe freie Auffassung des Themas sind von der bewußt-zugespitzten Handlung auf den Bildern des Massys ganz unterschieden. Der Künstler hat dasselbe oder doch ein ganz ähnliches Thema noch einmal behandelt in dem etwa zehn Jahre später entstandenen Bild der Kartenspieler (Abb. 145). Der Fortschritt ist augenscheinlich: alles ist zwangloser, leichter und flüssiger in der Erfindung ebenso wie in der Ausführung. Der Raum ist nun gleichmäßig weit und frei genommen, mit einem Ausblick in eine

position ist lockerer und auch die Figuren selbst sind beweglicher, ohne die krampfartigen Gebärden des älteren Bildes — Farbe und Licht sind weicher, einheitlicher. Auch so bleibt das Bild, vom 17. Jahrhundert her gesehen, in den Grenzen dieser älteren Zeit: mit dem Dominieren der menschlichen Gestalt und mit der der Komposition immer noch anhaftenden Befangenheit — aber die Grundzüge des späteren holländischen Genrebildes sind bereits hier gegeben. Der Gegensatz zu Massys und der südniederländischen Malerei überhaupt wird nicht weniger deutlich bei dem kirchlichen Andachtsbild. Die Madonnenbilder der beiden Maler (Abb. 116 und 147) können als Beispiel dafür dienen. Auch Lukas van Leyden verwendet in seinem Gemälde bereits italienische Motive, am deutlichsten in dem musizierenden Engel vorn. Aber dabei diese häßlichen, froschähnlich verdrückten Physiognomien und die blöde Leere des Madonnengesichts, das durchaus in der Art der „Idealköpfe“ des Geertgen empfunden ist. Der außerordentliche Reiz der tonigen Behandlung mit weich schimmernder Helligkeit hilft bei dem Original über den Eindruck hinweg — aber es ist doch klar, daß hier, bei dem Begriff einer erhöhten Schönheit, die notwendige Grenze der Begabung des Künstlers liegt. Das Häßliche steht ihr näher, weil es individueller ist. Kleinigkeiten, wie die Behandlung des Stillebens mit seinen klumpigen Umrissen gegenüber den entsprechenden Partien bei Massys mit ihren fein und präzise durchgebildeten Formen, sind für den Geschmack des Lukas van Leyden ebenso bezeichnend wie die verquollenen Hände. Aber wie prachtvoll ist dann die Hopfengirlande in ihrem kräftigen Reichtum; und überall die breiten geschlossenen Farbflächen und das auf ihnen ruhende Licht. Die Steigerung, die dieser Kunst nach der Seite der Schönheit der Erscheinung versagt ist, besitzt sie für das Großartige und Erhabene, auch hierin einer eigentümlichen, nur innerhalb des Umkreises dieser Weltanschauung möglichen Form. Es liegt in der Natur des Lukas und in der Entwicklungsstufe, der diese Werke angehören, daß etwas Äußerliches auch den Gestalten des Petrus und Paulus von dem großen Leydener Altar (Abb. 149) anhängt; aber trotzdem gehört zumal der Paulus zu den gewaltigsten Erfindungen der holländischen Malerei, und für die Großartigkeit der Gesamtkonzeption der mächtigen Gestalten in der phantastisch-heroischen Landschaft gibt es bis in die Einzelheiten der Gebärde hinein nur noch eine Parallele: in den nun freilich ungleich tiefer erlebten Werken eines Grünewald. Sieht man hier und bei dem Hieronymus-Bild (Abb. 152) von der bereits etwas leer-dekorativen Art ab, so ist der Ton dieser Steigerung des Menschen sein Versinken in einer von aller Kultur fernen Urweltlichkeit des Daseins. Eine tiefe Inbrunst, ein flammendes Pathos kommt, wenn auch nun bereits ohne die letzte überzeugende Innerlichkeit, hervor in einer Sprache, die ebenfalls nichts Erlerntes hat — ein Reden des Geistes von prophetenhafter Gewalt.

Die beiden Apostelgestalten gehören zu dem größten uns erhalten gebliebenen Altar des Lukas, der bereits seiner letzten italienisierenden Epoche angehört (Abb. 148—150). Aber auch in den Aktfiguren dieses Jüngsten Gerichts, die immer noch mehr von Dürer, der den Künstler aufs stärkste beeinflusst hatte, als von Marcanton haben, ist neben Trocknerem der kraftvoll ausgreifende Zug der Bewegung, der energische Schwung der Linie und das Ungestüm der Gebärde. Und dazu ein ganz besonderes Gefühl für das Verhältnis der menschlichen Erscheinung zum Raum: die weite leere Fläche der Landschaft, das regellose Sichverlieren der Figuren und

Gruppen — der Gegensatz zu den Grundbegriffen der Renaissance kann nicht stärker herauskommen; und ein genau gleichzeitig gemaltes (hier nicht abgebildetes) Triptychon des Bernaert van Orley zeigt, wie weit auch hierin die südniederländische von der holländischen Malerei damals wie stets entfernt war. Wie helle und dunkle Flecken sind die Gruppen verteilt; aber es entspricht der Zeit, daß auch hier die großen Figuren des Vordergrundes mehr noch vor als in der Landschaft gesehen sind, und wer von der farblosen Nachbildung vor das Original tritt, ist immer wieder verblüfft über die naiv schönfarbige, hell strahlende Buntheit, in der dieses Gemälde des Weltgerichts erscheint. Von der Kunst des Malers in der Bewältigung unruhig bewegter Massen enthalten schon die frühesten Stiche die großartigsten Beispiele. Schwere blockähnlich geschlossene Massen, hier und da im Raum verteilt, mit dem vollen Gefühl für die Materialität der Erscheinung. Immer freier und müheloser tritt dann die Kunst des Lukas auch diesen Problemen gegenüber, und sein letzter Altar (der Heilung des Blinden, Abb. 153) steht bereits an demjenigen Punkt der Entwicklung, wo die eigentümlich-holländische Auffassung sich mit der Kompositionskunst der raphaelischen Kartons kreuzt. Um vom einzelnen abzusehen, so ist die bewußtere Art der Kontrastierung und Überleitung eine Folge dieser Durchdringung der Darstellung mit italienischen Prinzipien. Viel leere Pose läuft dabei mit unter, aber die Gesamtvorstellung des abgebildeten Geschehens ist doch die durchaus eigenartige dieser holländischen Malerei: daß sie wirklich die Masse, das überall Zerstreute und Zusammenhangslose und doch wieder Einheitliche der wirklichen Erscheinung aufzufassen weiß.

Lukas van Leyden ist noch nicht den eigentlichen Romanisten zuzuzählen. Bereits Karel van Mander hält in einer auch für ihn selbst sehr bezeichnenden Bemerkung den Leydener Maler mit Stolz dem Vasari als Beispiel dafür entgegen, daß die holländischen Künstler es nicht nötig gehabt hätten, ihre Weisheit aus Italien zu holen. Freilich, durch tausend Quellen und bei ihm, dem Stecher, vornehmlich durch die Blätter des Marcanton, trat die Welt der italienischen Kunst an ihn heran, und er hat durch die Tat selbst seine Meinung von ihrem für die weitere Entwicklung zunächst vorbildlichen Wert dargetan. Was ihn an der fremden Kunst fesselte, war zunächst nicht die formale Korrektheit der Zeichnung, sondern die freie, in großem Zusammenhang empfundene Bewegung, und die Wappenträger von den Außenflügeln seines letzten Altarwerks (Abb. 151) geben die schönste Vorstellung von der sinnlichen Freudigkeit, mit der der holländische Künstler das ungehemmte Dahinströmen der Bewegung und die animalische Gesundheit und schöne Pracht der Erscheinung genoß, deren Ausdruck ihm so erst möglich wurde. Wer will, kann auch hier von seelischer Verflachung reden — es war die Lust am Leben selbst, die hervorkam, ein Übersäumen des Kraftgefühls der Zeit über die engen Grenzen, in denen der Geist des 15. Jahrhunderts trotz allem und selbst trotz des unübertrefflichen Reichtums der Eyckischen Kunst sich bewegt hatte. Eine freie und kühne Tat des Selbstbewußtseins der Persönlichkeit durchbrach die Schranken der Tradition. Das Bildnis, in dem man schon früh den Künstler selbst zu erkennen glaubte (Abb. 146), gibt jedenfalls eine gute Vorstellung von ihm: weder eine sonderliche Feinheit noch Gelehrsamkeit spricht aus diesen Zügen, sondern eine frische, selbstgewisse, beinahe

Der Nachfolger des Lukas van Leyden, nicht zwar in dem Sinne des Schulzusammenhangs, wohl aber nach seiner Bedeutung und seinem Einfluß, war ein Gelehrter: JAN VAN SCOREL. Zugleich auch Musiker und Dichter, bewandert in vier Sprachen, repräsentierte er als erster unter den niederländischen Malern das Ideal der Renaissance von der vollkommenen Bildung des Menschen, und Karel van Mander vergißt nicht hinzuzufügen, daß er ein fertiger Schütze gewesen sei. Die Beschränktheit des geistigen Horizonts, die nicht ein Ausdruck der Kraft und des Selbstbewußtseins, sondern der Enge war, verschwindet. In Rom war er der Maler des Papstes und der Hüter der Antikensammlung des Belvedere gewesen, und wie auf dieser Reise, die ihn bis Jerusalem führte, Geistliches und Weltliches sich mischte, so wurde er nach einem nicht sehr strengen Lebenswandel doch auch Kanonikus der römischen Kirche. Mabuse hatte ihn beeinflusst; und was waren ihm auf seiner Reise für verschiedene Eindrücke begegnet, allein nur die beiden Hauptorte seines Aufenthaltes gerechnet, Venedig und Rom! Es liegt auf der Hand, daß die unberührte und ursprüngliche Empfindung bei so vielfachen Beziehungen Schaden leiden mußte — aber wie unendlich viel bedeutete es für das Aufsteigen zu wahrer Freiheit der Individualität, daß der malende Handwerker nun in die Welt hinaustrat, ihre beste Bildung in sich aufnahm und in freien Wettstreit mit allem Großen, was je geschaffen worden war, trat. Was an dieser Verbindung des Verschiedenartigsten unmöglich war, mochte später wieder abfallen — genug, daß in dieser Durchgangszeit eine innere Befreiung von den Schranken der Zunft, ein unverlierbarer Anteil an dem allgemeinen geistigen Leben der Umwelt gewonnen war.

Scorel war vornehmlich in Utrecht tätig, wo auch in der Folgezeit die südniederländische mit der holländischen Malerei sich traf. Auch er war noch von der älteren einheimischen Malerei ausgegangen, und ein Bild wie das der Magdalena (Abb. 156), das doch bereits unter venezianischem Einfluß gemalt ist, läßt noch erkennen, wie schwerfällig und widerstrebend sich der Holländer zunächst dem italienischen Schönheitsbegriff gegenüberstellte. Das Porträt, dessen Vorder- und Rückseite von uns abgebildet sind (Abb. 154 und 155), ist dagegen bereits ganz auf der Höhe seiner späteren Kunst und für die Doppelrichtung seines Schaffens bezeichnend. Auch die Haltung der Bildnisfigur, von würdigem Ernst und großer Gebärde, lehnt sich, indem sie den von Massys aufgestellten Porträttypus fortsetzt, in dem ganzen Arrangement der Bewegung, bis zu den schön geformten und wohlgeordneten Händen hin, an die italienische Kunst an, deren Vorbildlichkeit nun vollends bei dem Lukretia-Akt nach Inhalt und Form unverkennbar ist. Aber wie anders nun die Erscheinung dieser nackten Figur gegenüber etwa der Amphitrite des Mabuse! Die plastischen Werte der Modellierung scheinen bei dem Holländer ganz aufgehoben durch das Gefühl für die silbrig leuchtende Toneinheit, mit der die Figur sich von dem dunklen Grund abhebt. Auch in der Behandlung des Nebenwerks sprechen Farbe und Licht stärker als Linie und Form. Es sind eigentümlich imaginäre, phantastische Effekte, die so erreicht werden. Bereits Lukas van Leyden hatte wenigstens in den Figuren des Hintergrundes Ähnliches erstrebt, und von ihm und von Scorel ausgehend haben die holländischen Romanisten des 16. Jahrhunderts, am schönsten der letzte unter ihnen, Cornelis Cornelissen, in allem Schwulst der Zeichnung eine feine und flüssige, tonreiche Art der Malerei gegenüber der mehr bunten

und glasigen Farbe der südniederländischen Bilder dieses Zeitalters sich bewahrt. Auch in der scheinbaren Nivellierung aller individuellen und nationalen Unterschiede erhalten sich die Gegensätze, von denen unsere Darstellung ausgegangen war.

Der niederländische Romanismus, dessen Sieg durch die Wirksamkeit vornehmlich von Mabuse und Scorel entschieden wurde, ist das notwendige Mittelglied zwischen der Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts. Für die Kunst des Rubens ist dieser Zusammenhang so klar, daß es keines weiteren Beweises bedarf. Aber es gilt ebenso für die holländische Malerei im Zeitalter des Frans Hals und Rembrandt, daß sie so, wie sie nun einmal geworden ist, ohne die Vorarbeit der vielgeschmähten Manieristen des 16. Jahrhunderts nicht verstanden werden kann, und wer einmal, gleichviel bei welchem Gemälde Rembrandts, das der Bildgestaltung zugrunde liegende Können historisch auf seine Quellen hin zu verstehen gesucht hat, wird immer wieder auch auf die italienisierende Epoche des Mabuse und Scorel und ihrer Nachfolger als die eine Quelle seiner Kunst geführt werden. Mit Hilfe der formalen Bildung der Renaissance und auf ihren Grundlagen selbst da, wo eine völlige Abkehr von ihren eigentlichen Zielen stattfand, erwuchs die neue künstlerische Kultur des 17. Jahrhunderts. Ihre Entstehung fällt in die Zeit, in der in den schwersten Kämpfen über die Zukunft der Niederlande entschieden wurde und die innere Leistungsfähigkeit und Widerstandskraft des nationalen Geistes sich erprobten.

Die Auseinandersetzung zwischen der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und der italienischen Kunst nahm nur einen Teil der reichen Kräfte des Zeitalters in Anspruch, wenn auch die damit zusammenhängende Wandlung des Formgeschmacks und der Bildauffassung, wie ja natürlich, überall durchdrang. Daneben aber steht der Ausbau der neuen Bildgattungen, die dem Mittelalter und im ganzen auch noch dem 15. Jahrhundert fremd gewesen waren. Zugleich damit entwickelt sich, ebenfalls in Vorbereitung des 17. Jahrhunderts, die Spezialisierung der Tätigkeit des einzelnen auf ein eng umgrenztes Gebiet. Der Anblick des künstlerischen Schaffens in seiner Gesamtheit wird damit vollkommen verändert. Im 15. Jahrhundert als (fast) alleinige Aufgabe: Altäre oder Andachtsbilder und Porträts, woneben nur selten, in den Gerechtigkeitsbildern der Rathäuser, auch die weltliche Historie zu Worte kommt. Seit dem 16. Jahrhundert spiegelt sich der gesamte Umfang der äußeren Wirklichkeit und der geistigen Welt in den Werken des Malers wieder: neben dem Umkreis der kirchlichen Darstellungen steht derjenige, der der Antike angehört, und dazu kommen, teils neu, teils nur in einer weiteren Ausdehnung und Verselbständigung des künstlerischen Betriebes, das Porträt und — in Holland — das Gruppenporträt, das Genrebild, die Landschaft und endlich das Stilleben. Schon in unserer Epoche beginnt auch die weitere Auflösung der Genremalerei, wenigstens in einzelnen Zweigen, sich vorzubereiten, indem jeder von diesen Künstlern bestimmte Themata, die ihm besonders liegen oder die doch wenigstens besonders oft von ihm verlangt werden, vorzugsweise immer wieder behandelt. Zugrunde liegt hier, wie überall, eine Änderung in dem Verhältnis des kaufenden und bestellenden Publikums zur Kunst: das Gemälde, das bis dahin wenigstens vor-

56 wiegend in der Kirche seine Stelle gefunden hatte als Ausdruck einer trotz aller

individuellen Nuancen doch stets gleichen Beziehung des diesseitigen Daseins auf das Jenseits, wird nunmehr zum persönlichen Besitz des einzelnen (oder, wie das Gruppenporträt, der Gilde) und dient zur Erhöhung eines ganz diesseitigen Lebensgefühls. In dem allgemeinen Fortschritt der bürgerlichen Kultur und der damit zusammengehenden Entwicklung einer individuellen Weltanschauung wird auch die Leistung, die der Malerei in dem Leben der Gesellschaft zufällt, neu bestimmt.

Schon früh hatte man sich in unmittelbarem Anschluß an die mittelalterliche Vorstellungsart bei Andachtsbildern und kirchlichen Historien, gelegentlich wohl auch bei Porträts (Abb. 17, 157), genremäßiger Züge bedient, um das Bild lebendiger zu machen und es dem Beschauer näher zu bringen, und das Goldschmiedsbild des Petrus Cristus (Abb. 48) ist nur ein besonders weit entwickeltes Beispiel dieses fast unmerklichen Übergehens der einen Bildgattung in die andere. Dem Thema nach deuten sich hier bereits beliebte Darstellungen der Massys-Schule (Abb. 158) an, während die Art der Bildauffassung, mit der scheinbar zufälligen Anordnung der Figuren und dem Spannungslosen der Handlung, dem ins Leere gehenden Blick, den Eyckschüler vielmehr als Vorläufer des Lukas van Leyden erscheinen läßt. Wir wissen, daß, auch abgesehen von solchen wenigstens inhaltlich noch dem kirchlichen Aufgabenkreis angehörenden Darstellungen, bereits ganz reine Genrebilder der Zeit des Jan van Eyck und Rogier nicht fremd waren; freilich, wie es scheint, mit nicht sehr reinlicher, zum Teil offenkundig obszöner Absicht. Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert mehren sich dann die Anzeichen einer immer freieren Richtung auf das eigentliche Sittenbild hin, und Bosch geht sowohl mit biblischen wie mit didaktisch-satirischen Bildern (Abb. 103, 105) ganz auf dieses Gebiet über. Auch der zweite Maler, der hier zu nennen ist, und der nun bereits ganz dem 16. Jahrhundert angehört, Lukas van Leyden, war ein Holländer. Seine Darstellungen von Schach- und Kartenspielern wurden bereits in anderem Zusammenhang erwähnt und ihre Bedeutung für das Aufkommen der neuen Bildgattung hervorgehoben. Auch hier vertritt der holländische Maler die freiere, irrationale Richtung der Anschauung: ein inhaltlich völlig bedeutungsloses Geschehen, nichts mehr und nichts weniger als die einfache Wirklichkeit ist der „Inhalt“ seiner Bilder. Die Entwicklung des 16. Jahrhunderts ging nicht auf diesen Bahnen weiter, vielmehr drängte mit einer historischen Notwendigkeit auch auf diesem Gebiet die rationalere Richtung der südlichen Niederlande die Ansätze zu einem eigentümlich-holländischen Genrebild zunächst zurück. Die ruhig-objektive, absichtslose Auffassung der Wirklichkeit gewann auch für das Genrebild erst innerhalb der Weltanschauung des 17. Jahrhunderts die Möglichkeit einer sicheren und stetig fortschreitenden Entfaltung. Die Genrebilder des Massys und des an ihn anschließenden und seine Art bis zur Karikatur hin übertreibenden MARINUS VAN ROYMERSWALE fassen die Auf- *Abb. 158—163* gabe enger, aber eben darin für die Zeit selbst wirklichkeitsgemäßer und bedeutungsvoller. Ihr Inhalt ist: Darstellung der einzelnen Stände, ihres Lebens und Treibens, ihrer „Praktiken“, mit einer starken didaktischen und satirischen Absicht — d. h. die Malerei ruht auf demselben Grunde, der in der volkstümlichen Literatur der Zeit überall hervortritt, und auf den auch gerade Erasmus mit Schriften wie dem „Lob der Narrheit“ sich gestellt hatte. In dem allgemeinen Wetteifer, emporzukommen, greift ein Stand den andern an: seine nicht immer sehr lauterer Ge-

schäftsgeheimnisse und seine Moral werden bald einer scharfen Kritik, bald einer spöttischen Ironisierung unterworfen — immer doch mit dem Bestreben, den Durchschnitt der bürgerlichen Kultur zu heben, diese selbst vorwärts zu bringen. Die Bilder der Massys-Schule stehen in dieser Bewegung, bei der ein lebhaftes psychologisches Interesse doch ganz von der Absicht einer praktischen Einwirkung auf das Leben selbst beherrscht wird. Im Zusammenhang damit steht die bewußte Konzentration der dargestellten Handlung auf eine bestimmte Pointe hin. Massys selbst ist wenigstens in dem Kaufmannsbild noch vornehm zurückhaltend in der Charakteristik; Marinus tritt sofort durch einen in der Natur dieser Richtung enthaltenen Zwang und zugleich entsprechend der allgemeinen Stilentwicklung mit einer unruhigen Steigerung der Bewegung und mit einem übermäßigen Unterstreichen derjenigen Züge hervor, in denen das Belehrende und Charakteristische der Darstellung gesucht wurde. So nun zunächst bei den Kaufmannsbildern (Abb. 158, 161): die einfache Vorstellung von dem Paar, das im Kontor damit beschäftigt ist, Gold zu wägen und zu zählen, bekommt bei Marinus sehr schnell einen gehässigen Beigeschmack. Der Anteil der Frau an der Tätigkeit des Mannes hat etwas Gieriges, und der Übergang ist von hier aus leicht zu den zahlreichen Geizhalsbildern, in denen die Entartung der menschlichen Natur mit grotesker Übertreibung geschildert wird. Krause, verzerrte und verkrümmte Formen auch überall in den Kostümen und in dem Beiwerk. Ähnlich, aber bereits figurenreicher sind die Bilder, die einen Einblick in das Treiben der Advokaten oder Steuereinnahmer (Abb. 162, 163) eröffnen. Es ist eine Physiognomik der bestgehaßten Stände, die in solchen Bildern unternommen wird. Dazu kommt im Anschluß an das Porträt (Abb. 113) das Gelehrtenbild, und ihm nahestehend, aber mit besonderer didaktischer Absicht und zugleich an das mittelalterliche Heiligenbild anschließend, die Hieronymus-Darstellung: der Mahnruf an die Vergänglichkeit alles Irdischen — und welche herrliche Gelegenheit zugleich, in dem merkwürdigsten Gewirr von Linien und Formen zu schwelgen. Auch Dürer hat bei seiner niederländischen Reise ein Bild dieser Art gemalt. Man sieht nun auch, wie leicht von solchen Bildern das ebenfalls längst vorbereitete Stilleben als besondere Gattung abzuzweigen war. Ebenfalls von der Antwerpener Malerei und wenigstens in Beziehungen zu der Massys-Schule nimmt die Schilderung des Lebens der vornehmen Stände (Abb. 164, 165) ihren Ausgang. Die Magdalenenbilder (Abb. 112) geben die erste Anregung für die Darstellung eines Typus vornehmer weiblicher Anmut, und Äußerlichkeiten, wie ein dem Salbgefäß ähnlicher Becher, erinnern auch später noch, bei verändertem

Abb. 164 Thema, an diesen Zusammenhang (Abb. 165). DER MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN, der solche Bilder zu seiner Spezialität machte, malt dann gern briefschreibende oder musizierende Damen, immer jedoch so, daß die Absicht auch bei ihm nicht auf eine zufällige Szene, sondern auf das Erfassen der typischen Beschäftigung dieser Stände gerichtet ist. Daneben steht dann der Kontrast: in den Bildern, die man euphemistisch mit Titeln wie „Lockere Gesellschaft“ oder „Liebesszene“ zu versehen pflegt. Auch hier hat Massys den Vorrang, und ein bis zu Frans Hals und Jan Steen hin beliebtes Thema, des lüsternen Alten mit der Dirne, die ihn während seiner Liebkosungen bestiehlt, ist von ihm zuerst dargestellt worden (Abb. 160). Die satirische Pointe, die bewußte Komposition der Handlung

und die ebenso absichtsvolle Herausbildung kontrastierender Physiognomien stehen hier in besonders deutlicher und unlöslicher Verbindung. JAN SANDERS VAN HEMESSEN, in dem die von Massys ausgehenden Anregungen sich bereits mit der gewaltsamen und auffälligen Formensprache der italienisierenden Kunst verbinden, führt diese Schilderungen aus dem Quartier der Dirnen und Kupplerinnen weiter, wobei, wie noch im 17. Jahrhundert, wohl auch die Geschichte vom verlorenen Sohn den Vorwand für die Darstellung abgeben muß. In unmittelbarer Verbindung stehen nun bei diesen Bildern mit der großfigurigen Hauptszene des Vordergrundes kleinere Darstellungen im Hintergrund, die — und der wichtigste Schritt für die weitere Entwicklung des Genrebildes wird damit getan — uns auch bereits als selbständige Bilder begegnen (Abb. 167). Es scheint, daß nicht Hemessen selbst, sondern ein anderer, nur gelegentlich mit ihm zusammen arbeitender Künstler, vielleicht wiederum ein Holländer, diese kleinfigurigen Interieurbilder geschaffen hat. In ihnen und in den von demselben Maler herrührenden Darstellungen, in denen ein biblisches Thema nach der Art des Lukas van Leyden zu einer Art von Jahrmarktszene ausgestaltet ist, tritt ein neuer Ton des Genrebildes hervor: die im engeren Sinne didaktische Absicht tritt zurück, indem zugleich die Beschränkung auf das Halbfigurenbild fortfällt, und es ist ganz allgemein das bunte Treiben der Welt, das der Maler in Beschränkung auf einzelne Lebenskreise oder in enzyklopädischer Zusammenfassung widerspiegeln will.

Beinahe der ganze Umfang der bürgerlichen Gesellschaft, von den reichen und gebildeten Ständen abwärts bis zu der Hefe des städtischen Lebens herab, ist durch die bisherige Entwicklung des Genrebildes umschrieben. Endlich tritt nun mit den Gemälden des PIETER AERTSEN, nochmals eines Holländers, der jedoch aus Amsterdam nach Antwerpen übersiedelte, um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch das Bauernbild in den weiteren Kreis des Sittenbildes ein. Es lag nahe, daß Aertsen in Antwerpen auch zu der Kunst Hemessens in Beziehungen trat (Abb. 168), aber von Anfang an wird, wenn man von dem relativ unbedeutenden Unterschied des dargestellten Vorwurfs absieht, das holländische Temperament nach allen den Seiten sichtbar, auf dies schon öfter hinzuweisen war, und von denen hier das Fehlen jeder Beziehung der Komposition auf den Beschauer, die verstreute Anordnung und die Schwerfälligkeit der Bewegung am ersten auffallen dürften. Auch Aertsen stand innerhalb der romanistischen Richtung der Zeit, und die großartigsten seiner Bauernbilder sind diejenigen, in denen mit den formalen Mitteln, die er im Anschluß an die fremde Kunst, ob nun auf direktem oder indirektem Wege, gewonnen hatte, eine Monumentalisierung der Einzelfigur gegeben wird, die bereits über den Ton des eigentlichen Genrebildes hinausgreift (Abb. 170, 171). Daneben jedoch gewann der von ihm geschaffene Typus des Marktbildes (Abb. 169) auch für die Entwicklung einer besonderen Gattung des Stillebens den bedeutendsten Einfluß.

Der größte unter diesen „Bauernmalern“ des 16. Jahrhundert, dessen Universalität nun freilich die in dieser Bezeichnung angedeuteten Grenzen weit hinter sich läßt, und der an Ursprünglichkeit und Vielseitigkeit der schöpferischen Begabung innerhalb der gesamten altniederländischen Malerei einzig dasteht, war PIETER BRUEGHEL. Auch er war durch die Schule der italienisierenden Künstler der Zeit hindurchgegangen und hatte, wie wir wissen, die fast schon offiziell ge-

Abb. 166—167

Abb. 168—171

Abb. 172—180

wordene Romreise auch seinerseits nicht unterlassen. Und mehr noch: in der vollen Bildung und Bewegung seiner Gestalten, mit den kräftig rollenden Linien, ruht seine Kunst bereits in einer Überlieferung, die ohne den italienischen Einschlag nicht gedacht werden kann; niemand kommt ihm in der formalen Behandlung seiner Bilder so nahe wie jener Maler, den man mit Hemessen zu identifizieren versucht hat (Abb. 167). Aber es ist, als ob ihn nichts Fremdes berührt hätte und ihm alles direkt aus der Natur selbst zuströmte. Ähnliches gilt auch nach anderer Seite hin: Brueghel stammte aus dem holländischen Grenzgebiet, nicht weit von der Heimat des Bosch, und wenn irgendwer, so wird dieser, und nicht jener Pseudo-Hemessen, seiner geistigen Bedeutung und der ganzen Richtung seines Schaffens nach als der Vorläufer Brueghels gelten müssen. Aber soviel nun auch sonst von „holländischem“ Wesen in ihm sichtbar zu werden scheint, so ist doch an der Gegensätzlichkeit seines künstlerischen Charakters zu demjenigen Aertsens — und beide waren in Antwerpen tätig — und an seiner inneren Zugehörigkeit zu der Antwerpener Kunst nicht zu zweifeln; wie denn nur Rubens als sein Nachfolger zu gelten vermöchte. Die Begriffe von Rasse und Nation, wie sie sonst gelten und eine Schranke aller individuellen Begabung bedeuten, scheinen an ihm zu versagen, oder vielmehr: er ist der glänzendste, vielleicht der einzige Vertreter der inneren Einheit der beiden stammverwandten Völker — zu einer Zeit, wo ihre definitive Trennung sich vollzog. Es ist hier nicht möglich, den vollen Umfang seines Schaffens auch nur anzudeuten: ein großes Gebiet, in dem Brueghel und Bosch sich aufs engste berühren, das der Spukbilder und phantastisch-allegorischen Entwürfe, muß hier ganz außer acht bleiben. Auch von der biblischen Historie ist hier nicht zu sprechen — denn sein Gemälde des Kindermordes (Abb. 174, 175) ist doch nichts anderes als eine winterliche Dorflandschaft von einer schlagenden Wahrheit im einzelnen und in der Gesamtstimmung, mit einem lebhaften Getümmel von Bauern und Soldaten, wie es nur zu bald zu voller Wirklichkeit werden sollte. Man steht hier bereits dem ersten Eindruck nach jenen Bildern nahe, in denen, wie bei den reizenden (hier nicht abgebildeten) Kinderspielen, die ganze Fülle des menschlichen Treibens mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Einzelmotive sich vor dem Beschauer abzuspielen scheint und doch die Einheit der Anschauung der von dem Maler dargestellten „Welt“ sich behauptet. Gewiß, daß für die Möglichkeit solcher Bildtypen die Entwicklung der älteren holländischen Malerei zumal des Lukas van Leyden und des Pseudo-Hemessen das Beste getan hatte — aber diese mit einer unermüdlichen Lebendigkeit und Lustigkeit dahineilende und purzelnde Bewegung geht über alles Frühere hinaus. Der eigentliche Ruhm des Malers aber liegt nun doch in seinen Bauernbildern (Abb. 172, 173). Klare, einfache Umrisse, helle breit hingestrichene Farbflächen, und alles von derselben elementaren Kraft der Anschauung. Die Figurenzeichnung gibt eine Art Abbreviatur des Könnens, das die italienisierende Kunst der Zeit sich erworben hatte; wie denn auch die Freiheit der Komposition nur daher und nicht von der älteren einheimischen Malerei hergeleitet werden kann. Aber die Auffassung der Bewegungsmotive ist ebenso „echt“ wie die der Typen und wie die grobkörnige, in ihrer Frische aber hinreißende Lebendigkeit, mit der alle bei der Sache sind. Und dazu die suggestive Kraft der Anschauung in dem berühmten

60 Blindenbilde (Abb. 177), mit der hilflos abstürzenden Figurenkette.

Nicht genug hiermit, so lassen auch seine Landschaften (Abb. 178, 179) Brueghel in der allerersten Reihe unter den niederländischen Malern, nicht nur seiner Zeit, erscheinen. Auch in der Entwicklung des Landschaftsbildes hatte die einfachere, rein holländische Auffassung, wie sie vornehmlich bei Bosch und nun auch bei Brueghel in einer seiner großartigsten Erfindungen (Abb. 180) gelegentlich auftaucht, sich nicht durchsetzen können. Die mehr rationalen, „komponierten“ Darstellungen des Patinir und seiner Nachfolger hatten als phantastische Kompendien der gesamten natürlichen Welt die allgemeine Vorliebe eines Zeitalters für sich gewonnen, das noch nicht geneigt sein konnte, den Reichtum der Erzählung um bloße Stimmungsreize der Flachlandschaft dahinzugeben. Auch das, was Brueghel in seinen großen Gemälden gibt, ist nicht ein einfaches Abbild der Wirklichkeit, ist Phantasie, wobei die Gesamtdisposition durch das Vorbild der venezianischen Landschaftsmalerei bestimmt ist und Reminiszenzen der Alpenreise des Künstlers sich mit heimischen Eindrücken verbinden. Aber das Ganze mit der Vielfältigkeit seiner Motive ist von einem Erlebnis getragen: für die unendliche Weite des Raums, für das mächtige Dahinziehen der Bewegung in der Herbstlandschaft, für die kalte Frische in dem Winterbild.

Mit Brueghel schließt die Entwicklung der altniederländischen Malerei. Nimmt man Jan van Eyck als ihren Begründer, so stehen die größten unter ihren Vertretern am Anfang und am Ende der Reihe. Aber es ist, als ob die Welt selbst inzwischen sich gewandelt hätte. Eine befangene, im Inhalt und in der Form gebundene Kunst dort, und bei Brueghel dagegen eine allseitig freie, unbefangene Natürlichkeit. Eine neue Epoche der niederländischen Malerei begann.

Ein „Anhang“ vereinigt die kölnisch-westfälischen Maler des späteren 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts und bringt damit die versprochene Ergänzung zu dem Bande der „Altdeutschen Malerei“. Es sind diejenigen Schulen, in denen sich die Verbindung mit der niederländischen Kunst und ihr Einfluß auch im 16. Jahrhundert behaupteten, zu einer Zeit, wo im übrigen Deutschland eine ganz selbständige und glänzende Entwicklung begann. Auch hier ist ein „deutsches“ Element gegenüber der rein niederländischen Malerei unverkennbar: eine naivere Lebendigkeit und, am schönsten bei dem Meister des Marienlebens, eine sehr ansprechende Treuherzigkeit, aber auch eine geringere „Kultur“ in der Durchföhlung der Form und in der Farbe, die, blasser und weißlicher namentlich im Inkarnat, im ganzen zwar frisch, aber ohne die feine und geschlossene Harmonie der niederländischen Gemälde erscheint. Trotz solcher Eigentümlichkeiten, die sich in Köln mit einem deutlichen Nachwirken der Kunst des Meisters Wilhelm und Lochners verbinden, gewinnt man den Eindruck, daß die Frische und Produktivität der Zeit jener großen Künstler und des Meisters Francke verlorengegangen ist. So interessant und eigenartig auch eine Persönlichkeit wie etwa der Kölner Meister des Bartholomäus-Altars sein mag, so handelt es sich doch mehr noch um die letzten Ausstrahlungen des niederländischen Kunstgebiets, als um ein lebendiges Glied der national-deutschen Malerei.

Nach dem Tode Lochners war, um 1460, der niederländische Einfluß schnell zur Herrschaft gelangt. Der MEISTER DER VERHERRLICHUNG MARIA, dem in West- Abb. 181—183
falen der MEISTER VON LIESBORN mit einer anmutigeren, feineren Art parallel 61

geht, steht bereits in dieser Richtung, deren Sieg mit dem Auftreten des MEISTER DES MARIENLEBENS entschieden ist. Der Meister der Verherrlichung hatte, doch wohl in Beziehung zu der holländischen Malerei, noch ein kräftiges und plumpes Massengefühl in amüsanter Weise mit dem trockenen, scharfen Linienstil, wie er jetzt aufkam, zu verbinden gesucht. Der Meister des Marienlebens geht bereits von Dirk Bouts aus, dessen Kunst wiederum, wie an anderer Stelle auszuführen war, sich in einer Kreuzung der holländischen Tradition und Empfindung mit dem Stil Rogiers gebildet hatte. Der Vergleich von zwei Madonnenbildern der beiden Maler (Abb. 187, 56) zeigt die Abhängigkeit des Kölners Bouts aufs deutlichste, und dasselbe gilt von der Landschaft (Abb. 184, 53 — wobei auch auf die Bildung des Engels hingewiesen sei). Es ist nicht nötig, auf weitere Einzelheiten einzugehen: genug, daß die Kunst des Meisters des Marienlebens in ihrer Gesamtheit als eine Umbildung nicht so sehr derjenigen Lochners, als vielmehr des Bouts erscheint. In der Beibehaltung des Goldgrundes und, außer in den bereits erwähnten formalen Eigentümlichkeiten, auch in einzelnen Aufgaben, wie dem Thema der Maria im Rosenhag (Abb. 186), lebt der Geist der älteren kölnischen Schule nach, und dazu zeichnet eine besonders lebenswürdige Erzählergabe den Maler aus. Auch ein ergreifender und bedeutender Ernst der Stimmung steht ihm zur Verfügung (Abb. 188), während sein Werkstattgenosse, der MEISTER DER LYVERSBERGER PASSION seine Bilder in einer gröberen und handwerksmäßigeren Art anfaßt. Die Bedeutung der abgebildeten Komposition liegt denn auch weniger in ihrem eignen Wert, als darin, daß sie wiederum den engen Zusammenhang mit dem Kreise des Ouwater und Bouts (Abb. 61) erkennen läßt.

Auch um die Wende des Jahrhunderts blieb dieses Verhältnis bestehen, und der MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS dürfte, bei Einwirkungen der Schongauerischen Kunst, doch vornehmlich in Verbindung mit der holländischen Malerei sich entwickelt haben. Ebenso wie die folgenden Künstler ein Zeitgenosse des Massys und mit dem Hauptteil seines Schaffens bereits dem 16. Jahrhundert angehörend, ist er doch ganz ein Künstler des Übergangs, von einer geistvollen und fesselnden, aber auch manierten Art — die wirkliche Größe und die befreiende Kraft des Zeitalters hat kein Maler weder in Köln noch in Westfalen zu erfassen vermocht. Der Meister des Bartholomäus-Altars erinnert an Künstler wie Crivelli in Venedig und in einigem auch an die (im wesentlichen spätere) Bles-Gruppe in Antwerpen. Eine gezielte Empfindsamkeit, die alle schlichte Gesundheit verdrängt, und eine raffinierte Überfeinerung bemächtigen sich der im Grunde harten und leblosen, schematischen Formen. Die außerordentliche Brillanz der Farbe mit dem Schimmern und Funkeln des Goldes steht in einer merkwürdig reizvollen Verbindung mit ganz trockenen steinernen Flächen. In dem Streben nach Größe, das doch von keinerlei Wirklichkeitssinn getragen wird, werden die Mängel des 15. Jahrhunderts fast stärker noch sichtbar als in diesem selbst: das Ansteigen des Bodens und das Abgleiten der Figuren, das Hölzerne der Bildung. Und dazu diese „Ideal-typen“ mit dem schwerfällig leblosen Oval und dem gespitzten Mund und dem eben-

so spitzen Kinn. Daneben machen dann die Gestalten des MEISTERS DER HEILIGEN SIPPE wenigstens in der farblosen Abbildung den bedeutenderen, großartigeren Eindruck. Aber auch dieser Künstler, der vielleicht mehr noch von der französi-

schen als von der südniederländischen Kunst herkommen dürfte, ist starr und formelhaft und steht zumal in der farbigen Wirkung mit einem unangenehm rötlichen Ton weit gegen den Bartholomäus-Meister zurück. Endlich der dritte, wohl auch späteste unter diesen Malern, der MEISTER VON ST. SEVERIN, der wieder- *Abb. 194—195*
um der holländischen Kunst am nächsten steht: einheitlicher und weicher im Ton, mit immer wiederkehrenden leicht kenntlichen Typen, die sich von denen der beiden andern durch eine herbe ältliche Unschönheit unterscheiden, hat doch auch er bei manchen feineren Zügen nur eine erzwungene, inhaltleere Großartigkeit.

Noch näher an Holland selbst führt uns JAN JOEST VON KALKAR. In Haarlem, *Abb. 196—197*
wohin auch seine Kunst in vielem weist, hat er sich später niedergelassen, und niederdeutsche und holländische Art berühren sich bei ihm am stärksten. Immerhin ist auch er, gleichaltrig etwa mit Jan Mostaert, durch eine trockenere Behandlung von Linien und Flächen nicht nur von diesem, sondern auch sonst von der holländischen Malerei so weit entfernt, daß es nicht möglich scheint, ihn dieser selbst zuzuzählen. Auch die für die westfälische Malerei des 16. Jahrhunderts führende Werkstatt der Brüder VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE steht in ähnlichen, be- *Abb. 198—199*
reits wieder ferneren Beziehungen zur holländischen Kunst. In der Farbe tiefer als die kölnischen Werke und nicht ohne Schönheit, bleiben ihre Bilder doch von einer ebensowohl handwerklichen wie altertümlich-befangenen Art. Die kölnische Malerei mündet dann mit BARTHOLOMÄUS BRUYN in den niederländischen Manie- *Abb. 200*
rismus ein, und das abgebildete Porträt, in dem, wie ja auch bei den Niederländern selbst, die eigne Anschauung des Künstlers sich am lebendigsten und ursprünglichsten erhält, zeigt den Kölner in direkter Berührung mit Jan Scorel (*Abb. 155*), nüchterner freilich, ohne den großen Zug, den der Führer des niederländischen Romanismus besaß.

ÜBERSICHT DER KÜNSTLER

	Gent u. Brügge	Tournai u. Brüssel	Löwen u. Antwerpen	Haarlem	Leyden	Amsterdam und Utrecht	Köln	Westfalen u. Niederrhein
1410— 1440	Hubert u. Jan van Eyck	Meister v. Flémalle (Tournai). Jacques Daret (Tournai, Arras u. a.). Rogier v. d. Weyden (1436 Brüssel)					(Meister Wilhelm) (Lochner) vgl. A. M	(Meister Francke) vgl. A. M
1440— 1470	Petrus Cristus (Brügge)		Dirk Bouts	(Bouts). Ouwater			M. der Ver- herrlichung Mariä	M. von Liesborn
1470— 1500	Justus v. Gent (Urbino). Hugo v. d. Goes. Memling. Gerard David		Meister der Perle von Brabant	Geertgen. M. der Virgo inter virgines. In Herzogen- bosch: Bosch. Mostaert. (Joest v. Kalkar). (Scorel). Heemskerk			M. des Marienlebens	
1500— 1530	Isenbrandt	Bernaert van Orley	Massys. Patinir. Gossart (Mabuse). M. des Todes Mariä. Herri met de Bles. M. v. Roymerswale. M. der weibl. Halbfiguren. Hemessen. Aertsen. Brueghel		Engel- brechtsen. Lukas van Leyden	Jac. Cornelisz Scorel (Utrecht)	M. des Bartholomäus. M. der hl. Sippe. M. v. St. Severin. Bruyn	Joest v. Kalkar (Haarlem). Dünwegge
nach 1530						(Aertsen, seit 1555)		



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,47, BR. 0,52. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 1. JAN VAN EYCK

DIE GERECHTEN RICHTER. VOM GENTER ALTAR

LES JUGES ÉQUITABLES.
DÉTAIL DE L'AUTEL DE GAND

THE RIGHTEOUS JUDGES.
DETAIL OF THE ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,61. BR. 0,70

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 2. HUBERT UND JAN VAN EYCK
DIE SINGENDEN ENGEL. VOM GENTER ALTAR

ANGES CHANTANT.
AUTEL DE GAND

ANGELS SINGING.
ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,61, BR. 0,69

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 3. HUBERT VAN EYCK
MARIA. VOM GENTER ALTAR

LA VIERGE.
AUTEL DE GAND

THE VIRGIN.
ALTAR IN GHENT



BRÜSSEL. MUSEUM

je H. 2,04, BR. 0,38. AUSSCHNITT

ABB. 4. JAN VAN EYCK
ADAM UND EVA. VOM GENTER ALTAR

ADAM ET ÈVE.
DÉTAIL DE L'AUTEL DE GAND

ADAM AND EVE.
DETAIL OF THE ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,47, BR. 0,51. AUSSCHNITT

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 5. JAN VAN EYCK

JODOCUS VYDT, DER STIFTER DES GENTER ALTARS

**JODOCUS VYDT, LE DONATEUR
DE L'AUTEL DE GAND. DÉTAIL**

**JODOCUS VYDT, DONOR OF
THE ALTAR IN GHENT. DETAIL**



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,20, BR. 0,70

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 6. HUBERT UND JAN VAN EYCK

DER ENGEL DER VERKÜNDIGUNG. VOM GENTER ALTAR

L'ANGE DE L'ANNONCIATION.
AUTEL DE GAND

THE ANGEL OF THE ANNUNCIATION.
ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,20, BR. 0,70

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 7. HUBERT UND JAN VAN EYCK

DIE MARIA DER VERKÜNDIGUNG. VOM GENTER ALTAR

LA VIERGE DE L'ANNONCIATION.
AUTEL DE GAND

THE VIRGIN OF THE ANNUNCIATION.
ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,47, BR. 0,51. AUSSCHNITT

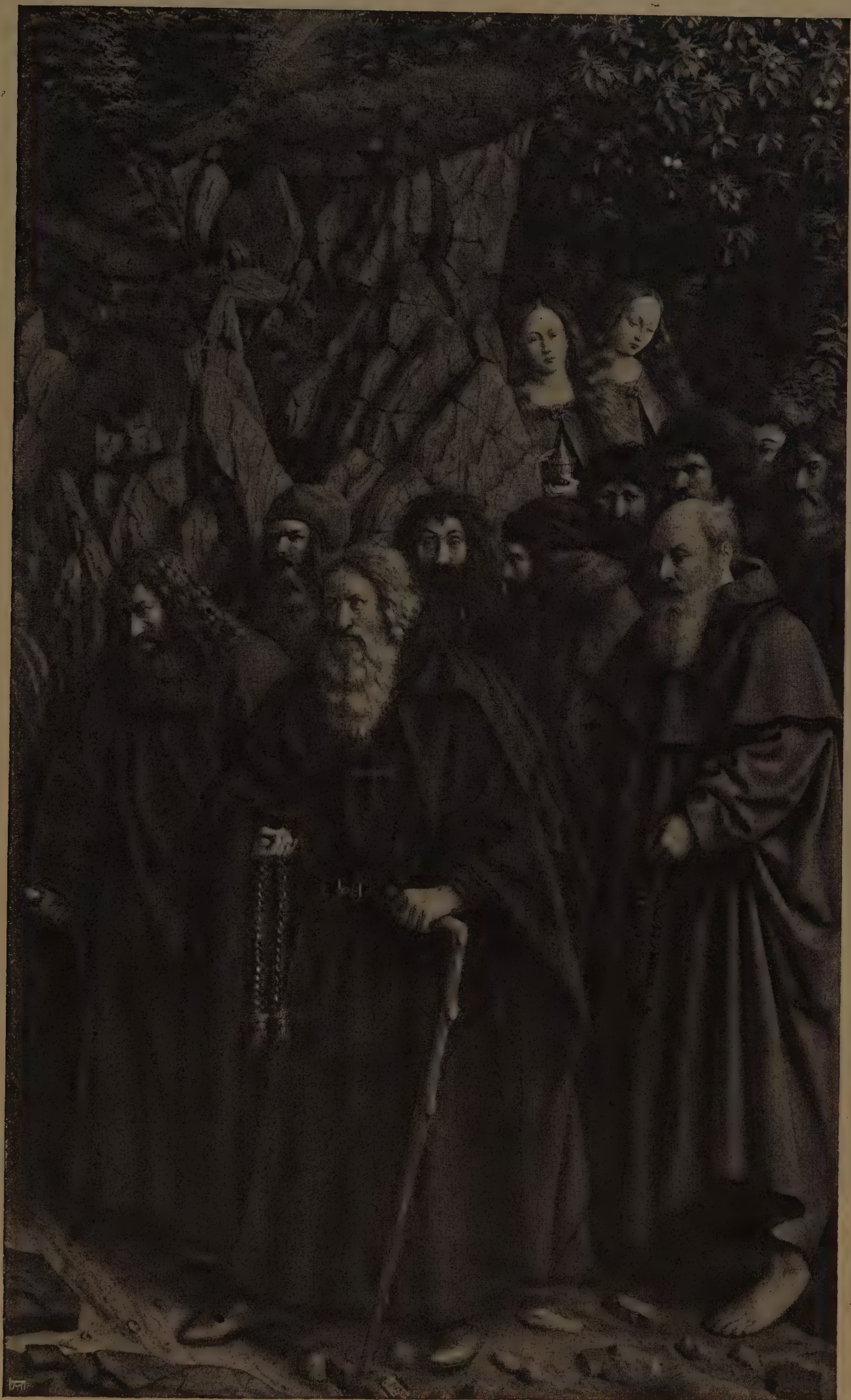
PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 8. JAN VAN EYCK

DIE STREITER CHRISTI. VOM GENTER ALTAR

LES CHAMPIONS DU CHRIST.
DÉTAIL DE L'AUTEL DE GAND

THE FIGHTERS FOR CHRIST.
DETAIL OF THE ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,47, BR. 0,51. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 9. JAN VAN EYCK

DIE HEILIGEN EINSIEDLER. VOM GENTER ALTAR

LES SAINTS ERMITES.
DÉTAIL DE L'AUTEL DE GAND

THE HOLY HERMITS.
DETAIL OF THE ALTAR IN GHENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 10. JAN VAN EYCK

LANDSCHAFT DER BEIDEN RECHTEN FLÜGEL VOM GENTER ALTAR

PAYSAGE DES DEUX VANTAUX DE DROITE
DE L'AUTEL DE GAND. DÉTAIL

LANDSCAPE FROM THE TWO RIGHT WINGS
OF THE ALTAR IN GHENT. DETAIL



RICHMOND. SAMMLUNG COOK

H. 0,28, BR. 0,35

ABB. 11. JAN VAN EYCK (?)
DIE FRAUEN AM GRABE CHRISTI

LES FEMMES AU TOMBEAU
DU CHRIST

THE HOLY WOMEN BY THE
SEPULCHRE OF CHRIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,31, BR. 0,14

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 12. HUBERT (?) VAN EYCK
MARIA MIT DEM KINDE IN DER KIRCHE

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS À L'ÉGLISE

THE VIRGIN AND THE
CHILD IN CHURCH



ANTWERPEN, MUSEUM

H. 0,19, BR. 0,12

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 13. JAN VAN EYCK

MARIA MIT DEM KINDE AM SPRINGBRUNNEN. 1439

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS À LA FONTAINE

THE VIRGIN AND THE CHILD
BY THE FOUNTAIN



PARIS. LOUVRE

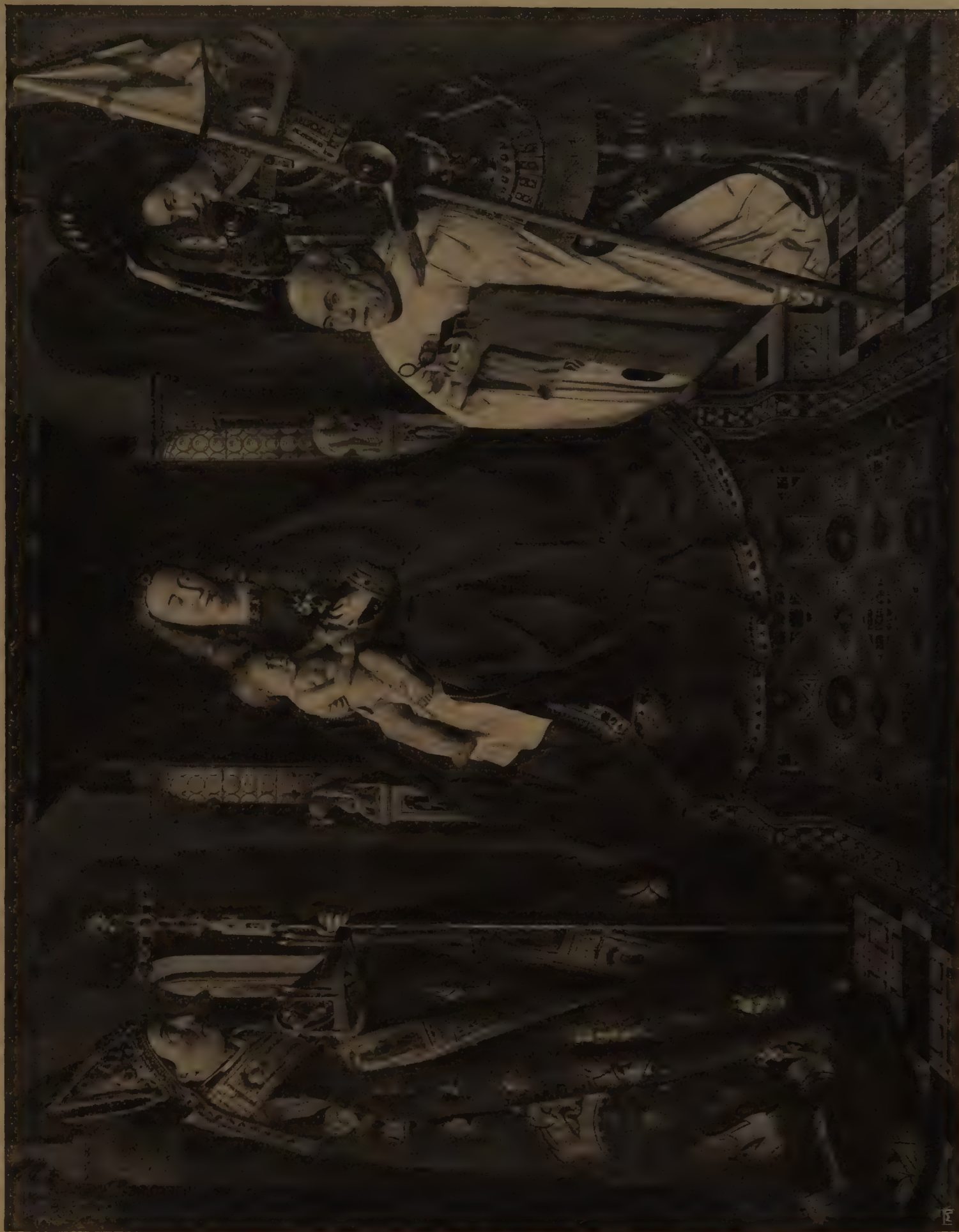
H. o,67, BR. o,62. AUSSCHNITT

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 14. JAN VAN EYCK
DIE MADONNA DES KANZLERS ROLIN

LA MADONA DU
CHANCELIER ROLIN.

THE MADONNA OF
CHANCELLOR ROLIN



BRÜGGE. STÄDT. MUSEUM

H. 1,22, BR. 1,57

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 15. JAN VAN EYCK

DIE MADONNA DES KANONIKUS GEORG VAN DER PAELE. 1436

LA MADONE DU CHANOINE
GEORGE VAN DER PAELE

THE MADONNA OF CANON
GEORG VAN DER PAELE



FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

H. 0,66, BR. 0,50

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 16. JAN VAN EYCK
MARIA MIT DEM KINDE (DIE MADONNA VON LUCCA)

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN AND CHILD



LONDON. NATIONALGALERIE

H. 0,90, BR. 0,60.

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 17. JAN VAN EYCK
DIE VERLOBUNG DES ARNOLFINI. 1434

LES FIANÇAILLES D'ARNOLFINI

ARNOLFINI'S BETROTHAL



BRÜGGE. STÄDTISCHES MUSEUM :

H. 0,32, BR. 0,26

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 18. JAN VAN EYCK
DIE FRAU DES MALERS. 1439

LA FEMME DE L'ARTISTE

THE WIFE OF THE PAINTER.



BRÜGGE. STÄDTISCHES MUSEUM

AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 19. JAN VAN EYCK
DER KANONIKUS GEORG VAN DER PAELE

LE CHANOINE GEORGE
VAN DER PAELE. DÉTAIL

CANON GEORG
VAN DER PAELE. DETAIL



BRÜSSEL. SAMMLUNG MÉRODE

H. 0,61, BR. MITTE 0,64, FLÜGEL 0,26

ABB. 20. DER MEISTER VON FLÉMALLE
DIE VERKÜNDIGUNG (DER MÉRODE-ALTAR)

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



LIVERPOOL. ROYAL INSTITUTION

H. 0,60, BR. MITTE 0,61, FLÜGEL 0,27

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 21. DER MEISTER VON FLÉMALLE
DIE KREUZABNAHME. KLEINE KOPIE EINES VERLORENEN ALTARS

LA DESCENTE DE CROIX

THE DESCENT OFF THE CROSS



FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

H. 1,52, BR. 0,61

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 22. DER MEISTER VON FLÉMALLE

DIE HEILIGE VERONIKA MIT DEM SCHWEISSTUCH CHRISTI

STE. VERONIQUE AVEC LE
SUAIRE DE JÉSUS-CHRIST

ST. VERONICA WITH THE
MIRACULOUS HANDKERCHIEF



FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

H. 1,60, BR. 0,68

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 23. DER MEISTER VON FLÉMALLE
MARIA MIT DEM KINDE

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN AND CHILD



MADRID. PRADO

H. 1,01, BR. 0,47

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 24. DER MEISTER VON FLÉMALLE

JOHANNES DER TÄUFER MIT DEM STIFTER, HEINRICH VON WERL. 1438

ST. JEAN-BAPTISTE AVEC
LE DONATEUR, HENRI DE WERL

ST. JOHN THE BAPTIST WITH
THE DONOR, HEINRICH VON WERL



MADRID. PRADO

H. 1,01, BR. 0,47

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 25. DER MEISTER VON FLÉMALLE
DIE HEILIGE BARBARA. 1438

STE. BARBE

ST. BARBARA



FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

H. 1,33, BR. 0,93

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 26. DER MEISTER VON FLÉMALLE
DER BÖSE SCHÄCHER AM KREUZ. BRUCHSTÜCK

LE MAUVAIS LARRON
EN CROIX. FRAGMENT

THE THIEF ON THE CROSS.
FRAGMENT



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,77, BR. o,47

PHOTOGR. GESELLSCHAFT, BERLIN

ABB. 27. DER MEISTER VON FLÉMALLE (?)
CHRISTUS AM KREUZ

LE CHRIST EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



DIJON. MUSEUM

H. 0,87, BR. 0,70

ABB. 28. DER MEISTER VON FLÉMALLE
DIE GEBURT CHRISTI

LA NATIVITÉ DE JÉSUS-CHRIST

THE NATIVITY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

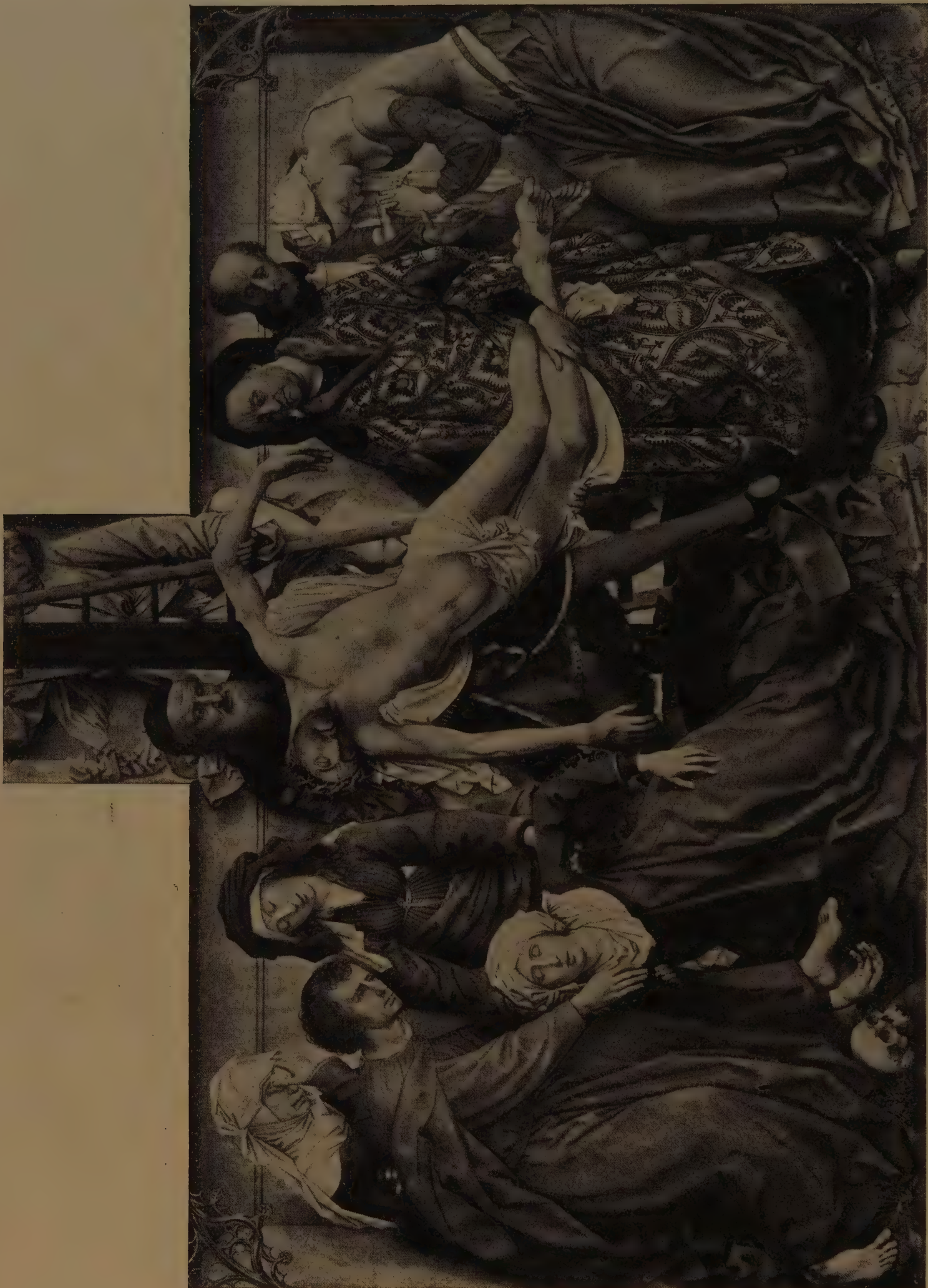
H. 0,57, BR. 0,52

PHOTGR. GESELLSCHAFT, BERLIN

ABB. 29. JACQUES DARET
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



ESKORIAL

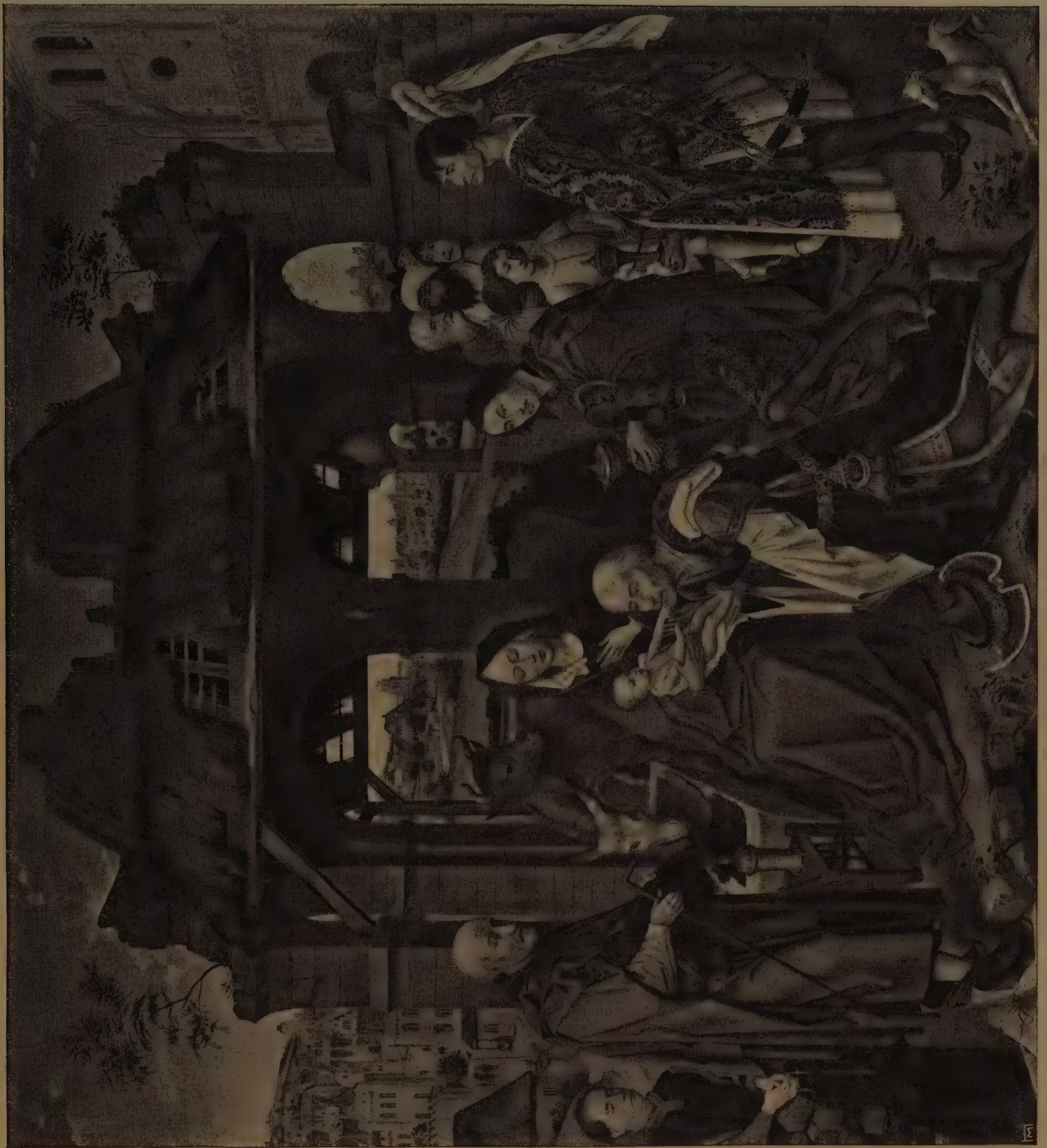
H. etwa 2,00, BR. 2,65

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 30. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE KREUZABNAHME

LA DESCENTE DE CROIX

THE DESCENT OFF THE CROSS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,38, BR. 1,53

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 31. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



ESKORIAL

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 32. ROGIER VAN DER WEYDEN

MARIA. AUSSCHNITT AUS DEM BILDE DER KREUZABNAHME

LA VIERGE. DÉTAIL
DE LA DESCENTE DE CROIX

THE VIRGIN. DETAIL FROM THE
DESCENT OFF THE CROSS



ESKORIAL

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 33. ROGIER VAN DER WEYDEN

MAGDALENA. AUSSCHNITT AUS DEM BILDE DER KREUZABNAHME

MADELEINE. DÉTAIL DE
LA DESCENTE DE CROIX

ST. MAGDALENE. DETAIL FROM
THE DESCENT OFF THE CROSS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,71, BR. o,43

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 34. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE BEWEINUNG CHRISTI. KOPIE

LE CHRIST PLEURÉ PAR SES DISCIPLES. COPIE

CHRIST LAMENTED. COPY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,77, BR. o,48

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 35. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE TAUFTE CHRISTI. MITTELBILD VOM JOHANNES-ALTAR

LE BAPTÊME DU CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,77, BR. o,48

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 36. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE GEBURT JOHANNES DES TÄUFERS

LA NAISSANCE DE ST. JEAN-BAPTISTE

THE BIRTH OF ST. JOHN THE BAPTIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,77, BR. o,48

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 37. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE ENTHAUPUNG JOHANNES DES TÄUFERS

LA DÉCOLLATION DE
ST. JEAN-BAPTISTE

THE BEHEADING OF
ST. JOHN THE BAPTIST



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

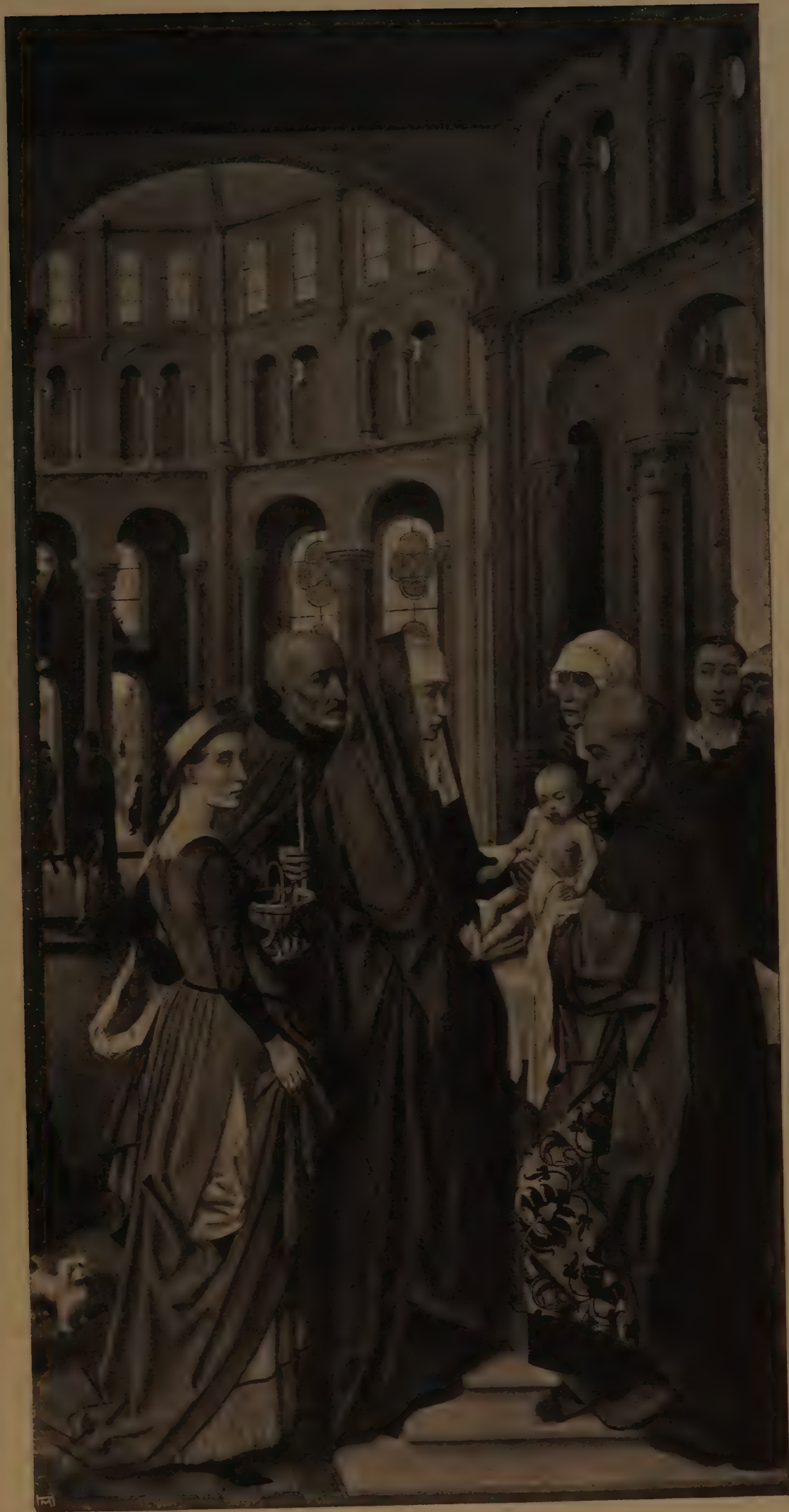
H. 1,38, BR. 0,70

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 38. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,20, BR. 0,70

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 39. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,38, BR. 1,11

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 40. ROGIER VAN DER WEYDEN

DER EVANGELIST LUKAS, DIE MADONNA ZEICHNEND. KOPIE (?)

L'ÉVANGÉLISTE ST. LUC
DESSINANT LA MADONE. COPIE (?)

ST. LUKE DRAWING THE VIRGIN. COPY (?)



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,91, BR. 0,89

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 41. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE ANBETUNG DES KINDES

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,91, BR. o,40

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 42. ROGIER VAN DER WEYDEN
DIE SIBYLLE VON TIBUR UND DER KAISER AUGUSTUS

LA SIBYLLE DE TIBUR
ET L'EMPEREUR AUGUSTE

THE SIBYL OF TIBUR AND
THE EMPEROR AUGUSTUS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,91, BR. 0,40

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 43. ROGIER VAN DER WEYDEN

DAS CHRISTKIND ERSCHEINT DEN HEILIGEN DREI KÖNIGEN

L'ENFANT JÉSUS APPARAÎT
AUX ROIS MAGES

THE INFANT CHRIST
APPEARING TO THE MAGI

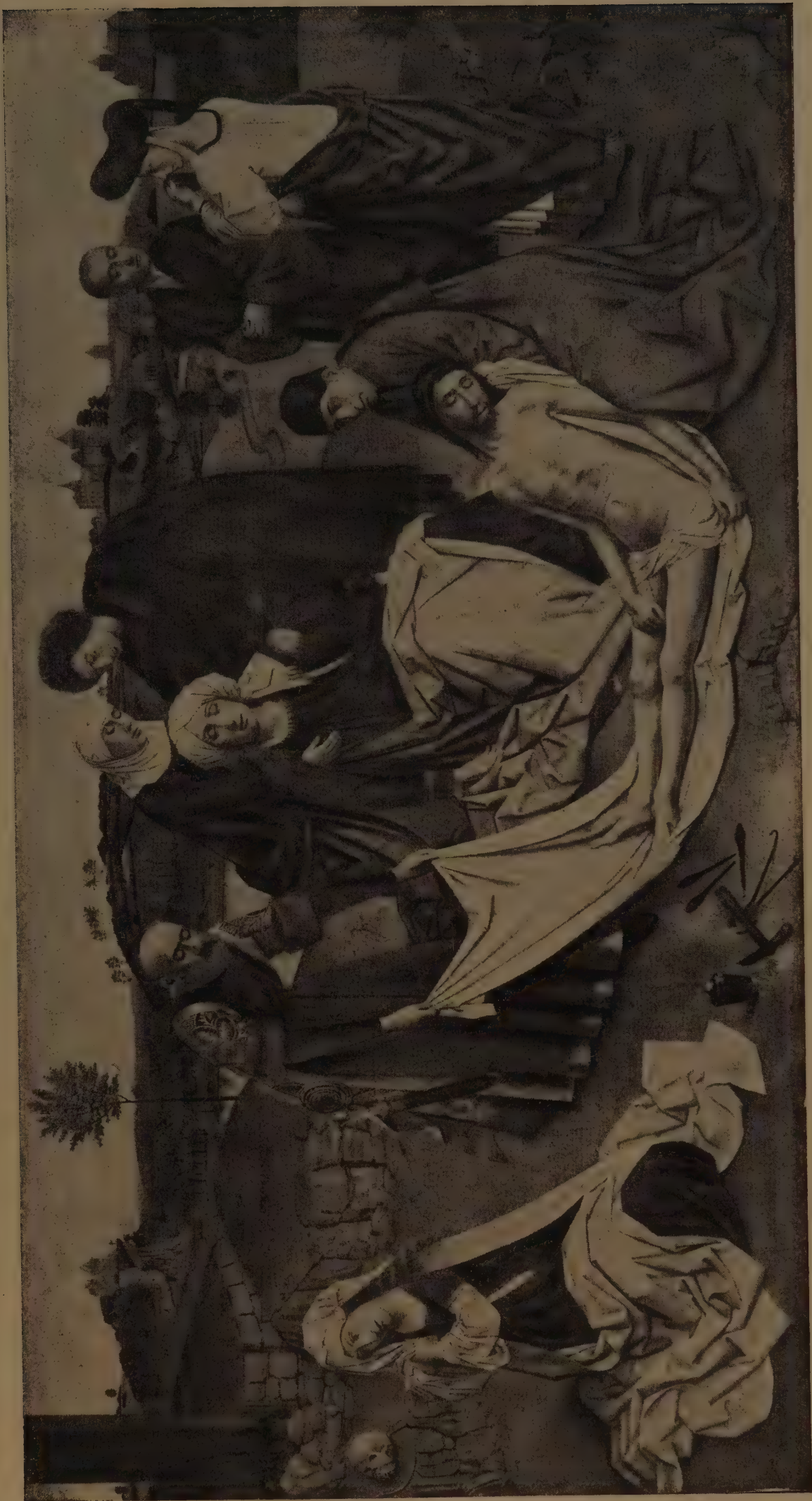


¹⁴ WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE MITTELBILD H. 1,01, BR. 0,73, FLÜGEL BR. 0,34 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 44. ROGIER VAN DER WEYDEN (?)
CHRISTUS AM KREUZ

LE CHRIST EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 0,98, BR. 1,88

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 45. PETRUS CRISTUS (?)
DIE BEWEINUNG CHRISTI

JÉSUS PLEURÉ PAR LES FEMMES
ET PAR SES DISCIPLES

CHRIST LAMENTED



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,67, BR. 0,56

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 46. PETRUS CRISTUS
DIE VERKÜNDIGUNG. 1452

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,67, BR. o,56

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 47. PETRUS CRISTUS
DIE ANBETUNG DES KINDES. 1452

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



KÖLN. SAMMLUNG OPPENHEIM

H. 0,98, BR. 0,85

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 48. PETRUS CRISTUS
DER HEILIGE ELIGIUS. 1449

ST. ÉLOI

ST. ELIGIUS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 49. AELBERT VAN OUWATER

AUSSCHNITT AUS DEM GEMÄLDE DER AUFERWECKUNG DES LAZARUS

DÉTAIL DU TABLEAU:
LA RÉSURRECTION DE LAZARE

DETAIL FROM THE PAINTING:
THE RAISING OF LAZARUS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,22, BR. 0,92

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 50. AELBERT VAN OUWATER
DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

LA RÉSURRECTION DE LAZARE

THE RAISING OF LAZARUS



LÖWEN. PETERSKIRCHE

H. 1,83, BR. 1,57

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 51. DIRK BOUTS
DAS ABENDMAHL

LA CÈNE

THE SUPPER



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,85, BR. 0,69

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 52. DIRK BOUTS
DIE FEIER DES PASSAHMAHLS

LE FESTIN DE PÂQUES

THE FEAST OF THE PASSOVER



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,85, BR. o,69

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 53. DIRK BOUTS
DER PROPHET ELIAS IN DER WÜSTE

LE PROPHÈTE ÉLIE DANS LE DÉSERT

ELIJAH IN THE WILDERNESS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 0,86, BR. 0,69

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 54. DIRK BOUTS
DIE MANNALESE

LA MANNE

THE GATHERING OF THE MANNA



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. o,86, BR. o,69

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 55. DIRK BOUTS
ABRAHAM UND MELCHISEDEK

ABRAHAM ET MELCHISÉDECH

ABRAHAM AND MELCHIZEDEK



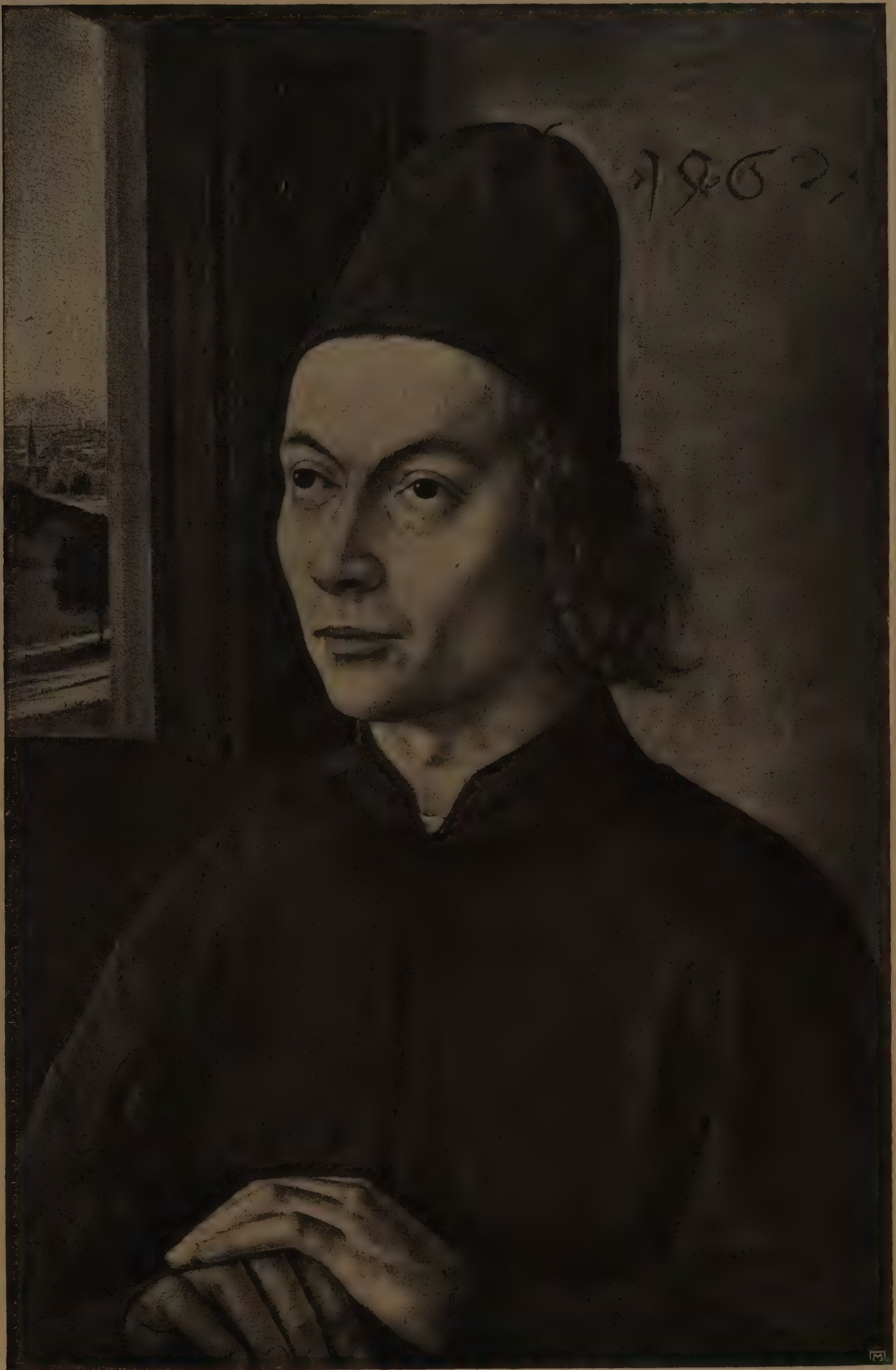
LONDON. NATIONAL GALLERY

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 56. DIRK BOUTS
MARIA MIT DEM KINDE

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN AND THE CHILD



LONDON. NATIONAL GALLERY

H. 0,31, BR. 0,20

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 57. DIRK BOUTS
BILDNIS EINES MANNES. 1462

PORTRAIT MASCULIN

PORTRAIT OF A MAN



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 3,23, BR. 1,82. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 58. DIRK BOUTS

DIE UNGERECHTE HINRICHTUNG DES GRAFEN

L'EXÉCUTION INJUSTE
DU COMTE. DÉTAIL

THE UNJUST EXECUTION
OF THE COUNT. DETAIL



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 3,23, BR. 1,82. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 59. DIRK BOUTS

DAS GOTTESURTEIL VOR DEM KAISER OTTO

LE JUGEMENT DE DIEU
DEVANT L'EMPEREUR OTHON

THE ORDEAL BEFORE THE EMPEROR OTTO



PARIS. LOUVRE

H. o,67, BR. o,48

ABB. 60. DIRK BOUTS
DIE BEWEINUNG CHRISTI. KOPIE

LE CHRIST PLEURÉ PAR LES FEMMES. COPIE

CHRIST LAMENTED. COPY



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,04, BR. 0,67

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 61. NACHFOLGER DES OUWATER (?)
DIE GEFANGENNAHME CHRISTI

JÉSUS EST FAIT PRISONNIER

CHRIST TAKEN PRISONER



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 0,61, BR. 0,61

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 62. DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



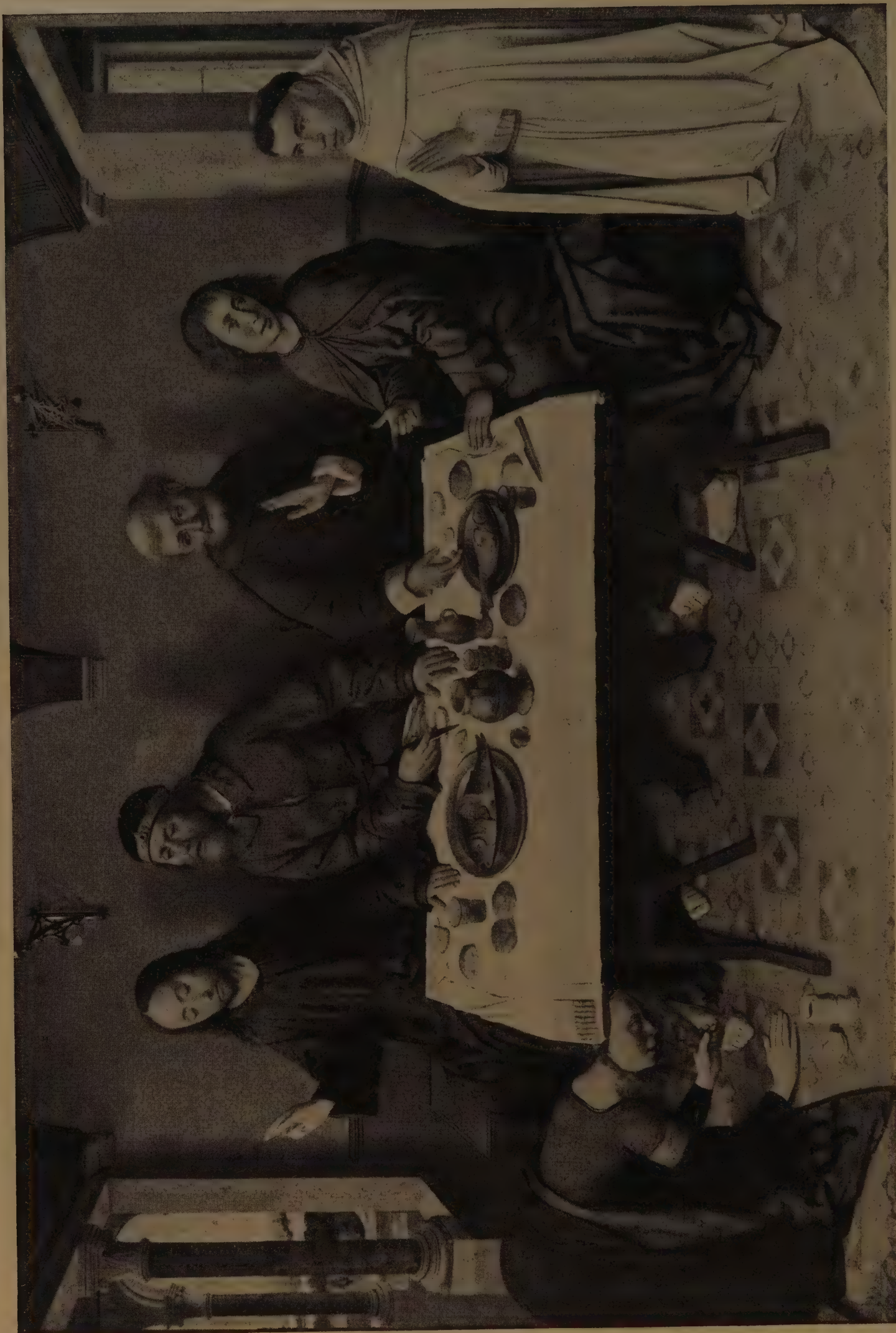
FRÜHER IN PARIS, SAMMLUNG R. KANN

H. o,43, BR. o,35

ABB. 63. DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT
MOSES VOR DEM BRENNENDEN BUSCH

MOÏSE ET LE BUISSON ARDENT

MOSES BY THE BURNING BUSH



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,41, BR. o,61

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 64. DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT
CHRISTUS IM HAUSE DES PHARISÄERS SIMON

LE CHRIST DANS LA MAISON
DU PHARISIEN SIMON

CHRIST IN THE HOUSE
OF SIMON THE PHARISEE



FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

H. 0,69, BR. 0,85

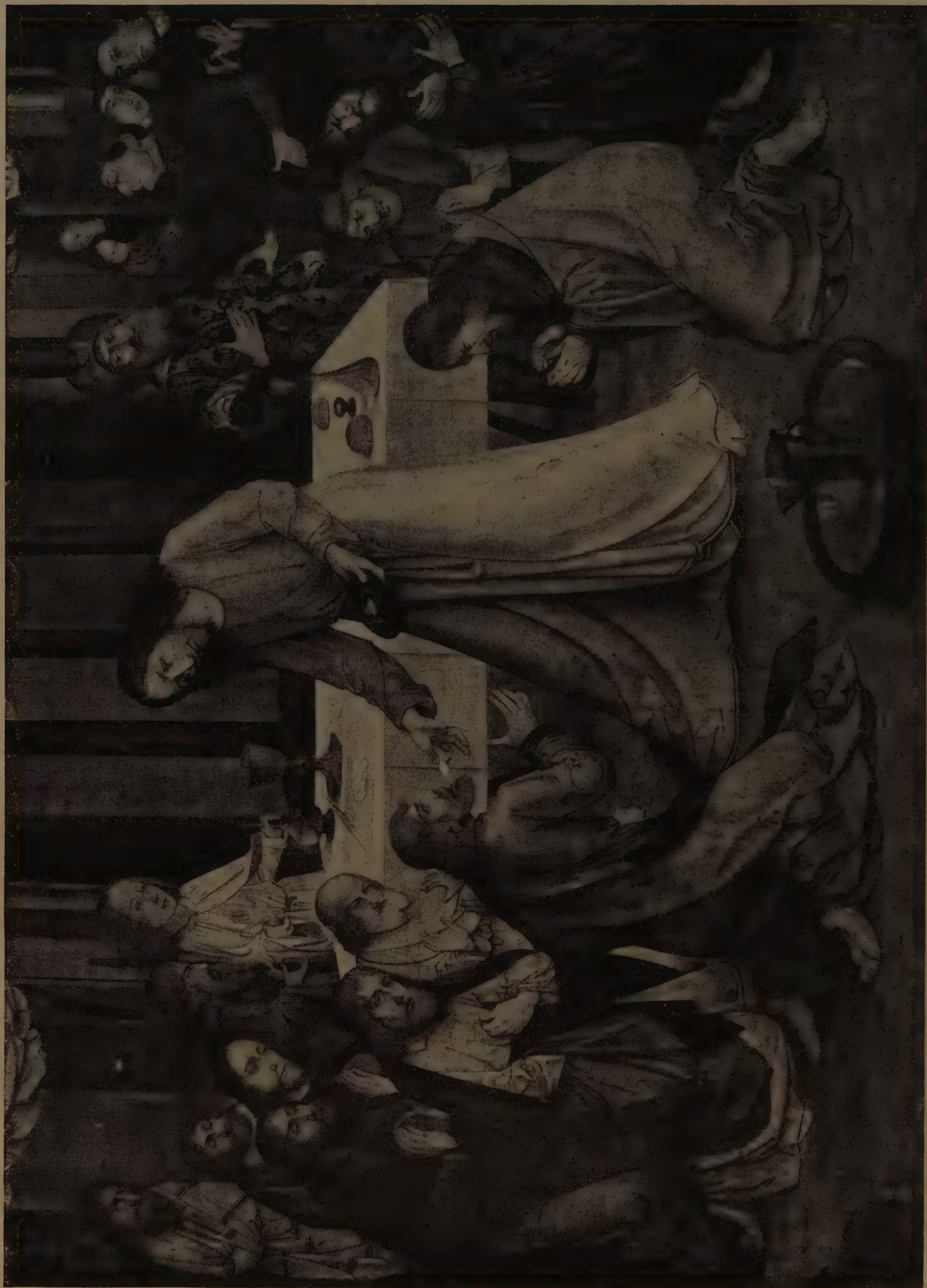
PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 65. NACHFOLGER DES DIRK BOUTS

DIE SIBYLLE VON TIBUR ZEIGT DEM KAISER AUGUSTUS DIE ERSCHEINUNG
DER MARIA MIT DEM CHRISTKIND

LA SIBYLLE DE TIBUR MONTRANT À L'EMPEREUR AUGUSTE
L'APPARITION DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE SIBYL OF TIBUR SHOWING THE EMPEROR AUGUSTUS
THE APPARITION OF THE VIRGIN AND INFANT CHRIST



URBINO. GALERIE

H. etwa 3,00, BR. 3,30. AUSSCHNITT

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 66. JUSTUS VON GENT
DAS ABENDMAHL

LA CÈNE. DÉTAIL

THE SUPPER. DETAIL



FLORENZ. UFFIZIEN

H. etwa 2,00, BR. 2,50

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 67. HUGO VAN DER GOES

DIE ANBETUNG DES KINDES (MITTELBILD DES PORTINARI-ALTARS)

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



FLORENZ. UFFIZIEN

H. etwa 2,00, BR. 1,10

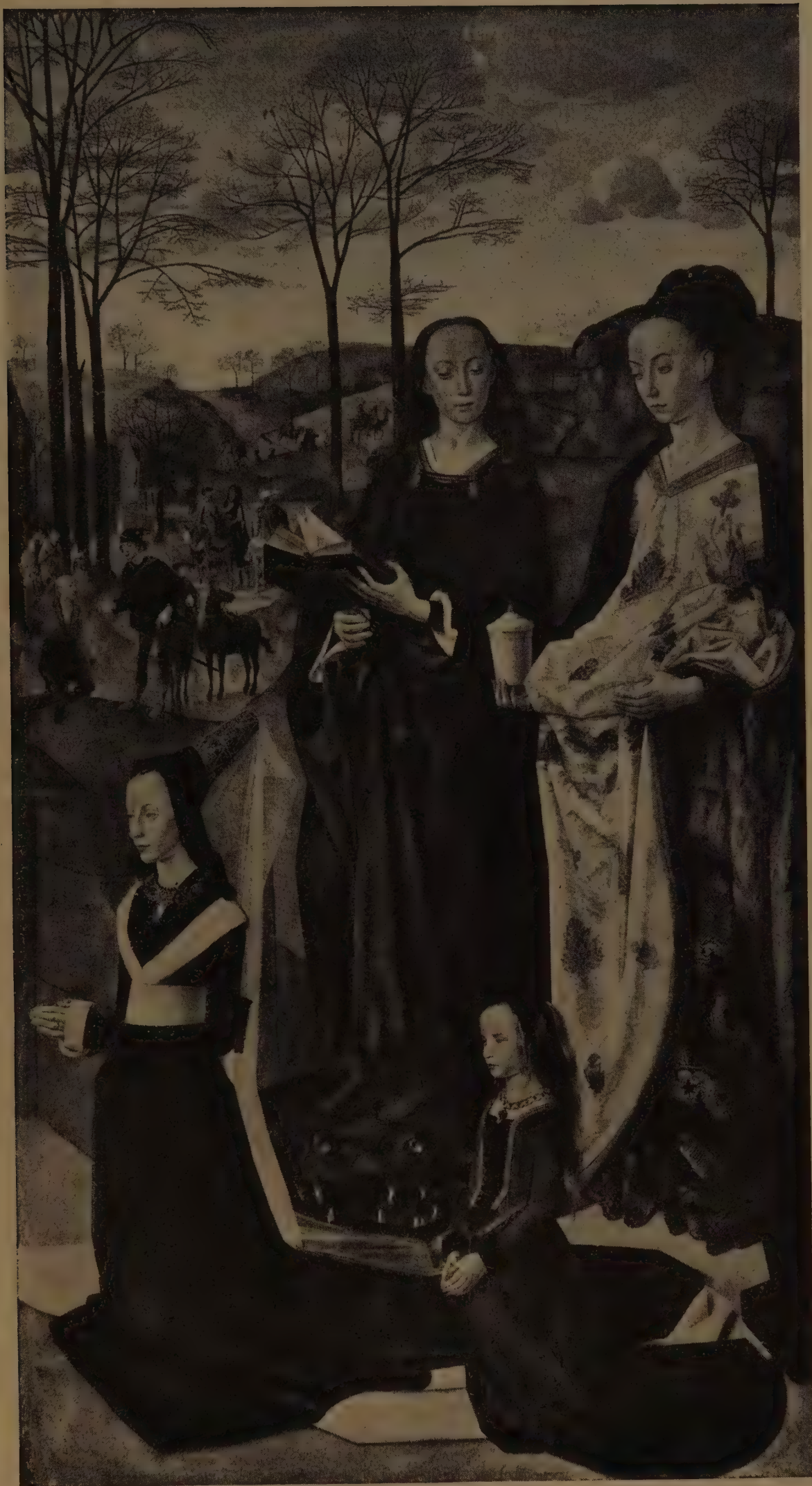
PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 68. HUGO VAN DER GOES

DIE HEILIGEN ANTONIUS UND MATTHÄUS MIT STIFTERN
(LINKER FLÜGEL DES PORTINARI-ALTARS)

ST. ANTOINE, ST. MATTHIEU ET DONATEURS

ST. ANTHONY AND ST. MATTHEW WITH DONORS



FLORENZ. UFFIZIEN

H. etwa 2,00, BR. 1,10

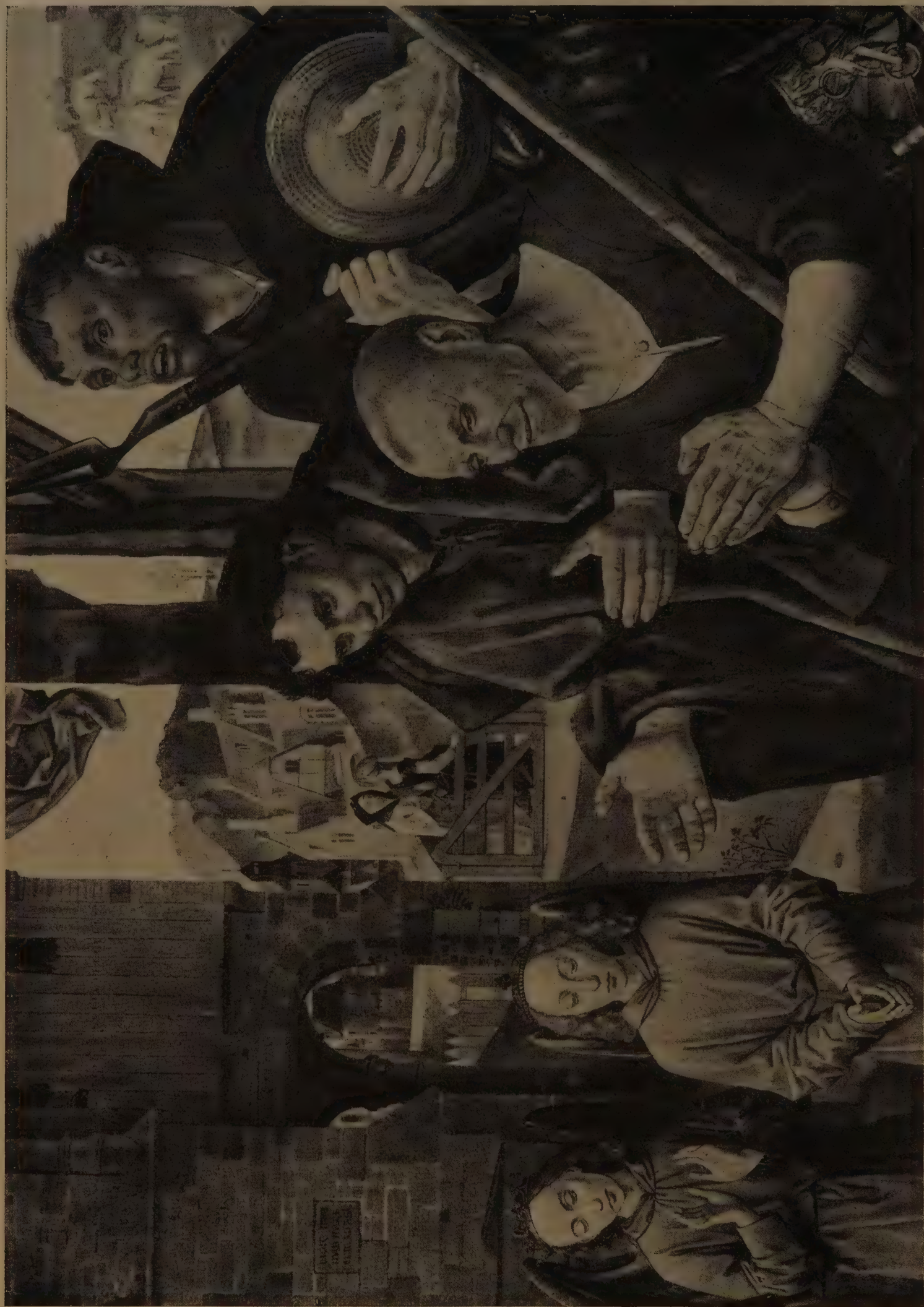
PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 69. HUGO VAN DER GOES

DIE HEILIGEN MARGARETHE UND MAGDALENA MIT STIFTERN
(RECHTER FLÜGEL DES PORTINARI-ALTARS)

STE. MARGUERITE, STE. MADELEINE
ET DONATEURS

ST. MARGARET AND ST. MAGDALENE
WITH DONORS



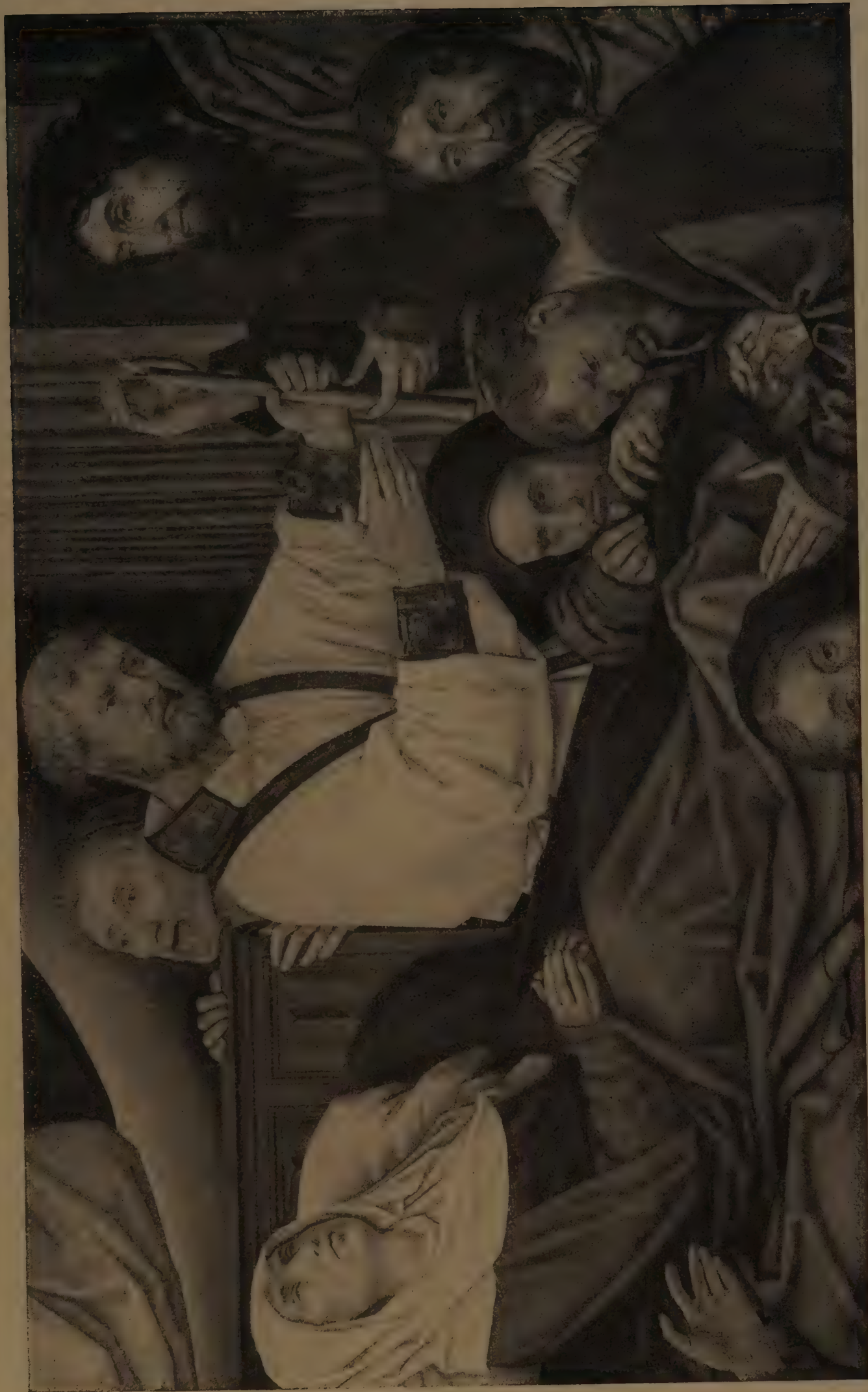
FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 70. HUGO VAN DER GOES
AUSSCHNITT AUS DEM PORTINARI-ALTAR

DÉTAIL DE L'AUTEL DE PORTINARI

DETAIL OF THE PORTINARI-ALTAR



BRÜGGE, STÄDTISCHES MUSEUM

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 71. HUGO VAN DER GOES
AUSSCHNITT AUS DEM GEMÄLDE DES TODES MARIÄ

DÉTAIL DU TABLEAU: LA MORT DE LA
VIERGE

DETAIL FROM THE PAINTING: THE DEATH
OF THE VIRGIN



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,35, BR. 0,23

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 72. HUGO VAN DER GOES
DER SÜNDENFALL

LA CHUTE DU PREMIER HOMME

MAN'S FALL



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,36, BR. 0,23

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 73. HUGO VAN DER GOES
DIE BEWEINUNG CHRISTI

JÉSUS PLEURÉ PAR LES FEMMES ET PAR
SES DISCIPLES

CHRIST LAMENTED



BRÜGGE. STÄDTISCHES MUSEUM

H. 1,25, BR. 1,20

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 74. HUGO VAN DER GOES
DER TOD MARIÄ

LA MORT DE LA VIERGE

DEATH OF THE VIRGIN



CHATSWORTH. DUKE OF DEVONSHIRE

H. 0,71, BR. 0,71

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 75. HANS MEMLING
MARIA MIT HEILIGEN UND STIFTERN

LA VIERGE AVEC DES SAINTS ET DES
DONATEURS

THE VIRGIN WITH SAINTS AND DONORS



BRÜGGE. JOHANNESHOSPITAL

H. 0,44, BR. 0,33

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 76. HANS MEMLING
MARIA MIT DEM KINDE. 1487

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN AND CHILD



BRÜGGE. JOHANNESHOSPITAL

H. o,44, BR. o,33

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 77. HANS MEMLING
MARTIN VAN NIEUWENHOVE. 1487

MARTIN DE NIEUWENHOVE

MARTIN VAN NIEUWENHOVE



BRÜGGE. JOHANNESHOSPITAL

H. 0,35, BR. 0,25

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 78. HANS MEMLING
DER TOD DER HEILIGEN URSULA

LA MORT DE STE. URSULE

THE DEATH OF ST. URSULA



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,69, BR. 0,47

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 79. HANS MEMLING

MARIA MIT DEM KINDE UND DEM STIFTER

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET LE
DONATEUR

THE VIRGIN AND CHILD AND THE DONOR



BRÜGGE. JOHANNESHOSPITAL

H. 0,48, BR. 0,28

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 80. HANS MEMLING
DIE ANBETUNG DES KINDES. 1479

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



BERLIN. FÜRST RADZIWIŁŁ

H. 0,75, BR. 0,56

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 81. HANS MEMLING
DIE VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



BRÜGGE. STÄDTISCHES MUSEUM

H. 1,82, BR. 1,59

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 82. GERARD DAVID
DAS URTEIL DES KAMBYSES. 1498

LE JUGEMENT DE CAMBYSE

THE JUDGMENT OF CAMBYSES



BRÜGGE. STÄDTISCHES MUSEUM

H. 1,32, BR. 0,98

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 83. GERARD DAVID
DIE TAUFTE CHRISTI

LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



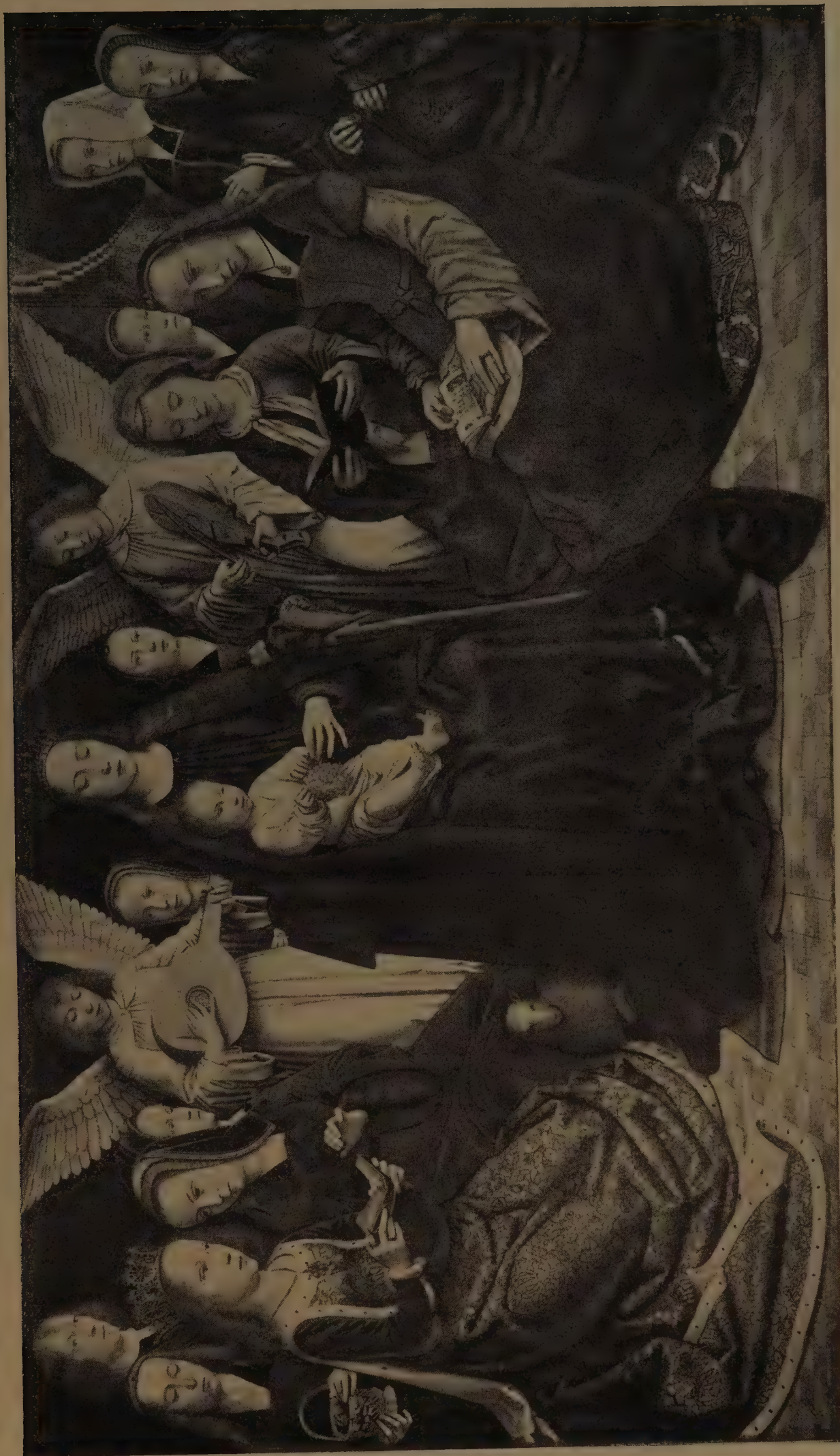
PARIS. LOUVRE

H. 0,96, BR. 1,28

ABB. 84. GERARD DAVID
DIE HOCHZEIT ZU KANA

LES NOCES DE CANA

THE MARRIAGE IN CANA



ROUEN. MUSEUM

H. 1,20, BR. 2,13

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 85. GERARD DAVID
MARIA MIT HEILIGEN. 1509

LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS

THE VIRGIN WITH SAINTS



SIGMARINGEN. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,76, BR. 0,62

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 86. GERARD DAVID
DER ENGEL DER VERKÜNDIGUNG

L'ANGE DE L'ANNONCIATION

THE ANGEL OF THE ANNUNCIATION



SIGMARINGEN. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,76, BR. 0,62

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 87. GERARD DAVID
DIE MARIA DER VERKÜNDIGUNG

LA VIERGE DE L'ANNONCIATION

THE VIRGIN OF THE ANNUNCIATION



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,41, BR. 1,00

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 88. GERARD DAVID
CHRISTUS AM KREUZ

JÉSUS EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

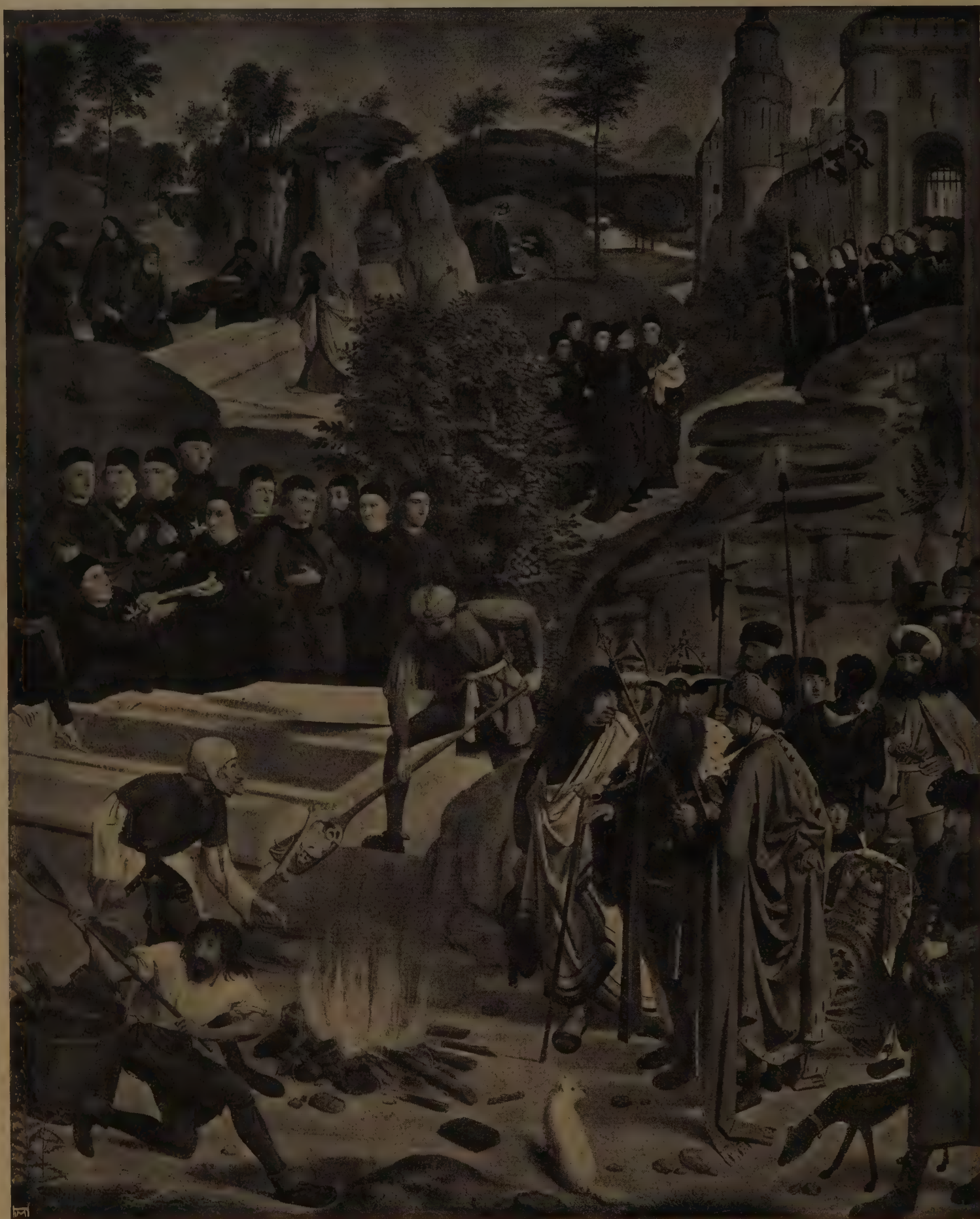
H. 0,84, BR. 0,32

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 89. ADRIAN ISENBRANDT
DIE RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTÉ

REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,72, BR. 1,38

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 90. GEERTGEN TOT SINT JANS

JULIANUS APOSTATA LÄSST DIE GEBEINE JOHANNES DES TÄUFERS VERBRENNEN

JULIEN L'APOSTAT FAIT BRÛLER LES
OSSEMENTS DE ST. JEAN-BAPTISTE

JULIAN APOSTATE ORDERS THE BONES
OF ST. JOHN THE BAPTIST TO BE BURNT



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,74, BR. 1,38

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 91. GEERTGEN TOT SINT JANS
DIE BEWEINUNG CHRISTI

LE CHRIST PLEURÉ PAR LES FEMMES

CHRIST LAMENTED



AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

H. 1,85, BR. 1,04

PHOT FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 92. GEERTGEN TOT SINT JANS
DIE HEILIGE SIPPE

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY



PRAG. RUDOLPHINUM

H. I, II, BR. o, 69

ABB. 93. GEERTGEN TOT SINT JANS
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 94. GEERTGEN TOT SINT JANS

AUSSCHNITT AUS DEM BILDE DER BEWEINUNG CHRISTI

DÉTAIL DU TABLEAU: LE CHRIST PLEURÉ
PAR LES FEMMES

DETAIL FROM THE PAINTING: CHRIST
LAMENTED



AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 95. GEERTGEN TOT SINT JANS
AUSSCHNITT AUS DEM BILDE DER HEILIGEN SIPPE

DÉTAIL DU TABLEAU: LA SAINTE FAMILLE

DETAIL FROM THE PAINTING: THE HOLY FAMILY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,42, BR. o,28

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 96. GEERTGEN TOT SINT JANS
JOHANNES DER TÄUFER

ST. JEAN-BAPTISTE

ST. JOHN THE BAPTIST



BERLIN. SAMMLUNG V. KAUFMANN

H. 0,32, BR. 0,26

ABB. 97. GEERTGEN TOT SINT JANS
DIE ANBETUNG DES KINDES

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



FLORENZ. UFFIZIEN

H. 0,57, BR. 0,47

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 98. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES
CHRISTUS AM KREUZ

JÉSUS EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



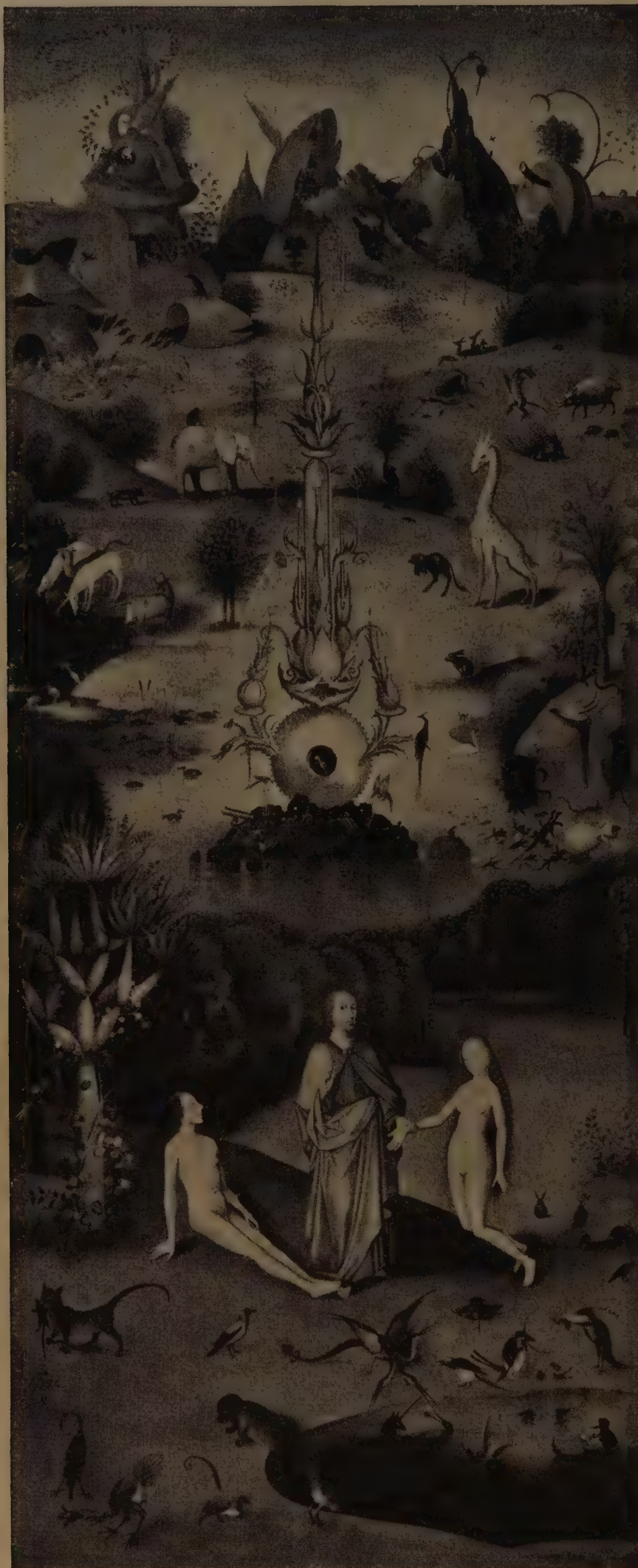
BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,65, BR. 0,50

ABB. 99. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



MADRID. PRADO

H. 1,88, BR. 0,77

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 100. HIERONYMUS BOSCH
DAS PARADIES

LE PARADIS

THE GARDEN OF EDEN



MADRID. PRADO

H. 1,33, BR. 0,71. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 101. HIERONYMUS BOSCH
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE MAGI. DETAIL



ESKORIAL

AUSSCHNITT

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 102. HIERONYMUS BOSCH
DIE HÖLLE

L'ENFER. DÉTAIL

THE HELL. DETAIL



MADRID PRADO

H. o,49, BR. o,35

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 103. HIERONYMUS BOSCH
DAS STEINSCHNEIDEN

L'OPÉRATION DE LA TAILLE

THE STONE-CUTTING



ESKORIAL

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 104. HIERONYMUS BOSCH
DIE VERSPOTTUNG CHRISTI

LE CHRIST HUÉ PAR LA FOULE

CHRIST MOCKED



WIEN. SAMMLUNG FIGDOR

H. 0,63

ABB. 105. HIERONYMUS BOSCH
DER VERLORENE SOHN

L'ENFANT PRODIGUE

THE PRODIGAL SON



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 2,25, BR. 2,19

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 106. QUINTEN MASSYS
DIE HEILIGE SIPPE. 1509

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY



ANTWERPEN. MUSEUM

H. 2,60, BR. 2,70

ABB. 107. QUINTEN MASSYS
DIE BEWEINUNG CHRISTI. 1511

JÉSUS PLEURÉ PAR LES FEMMES
ET PAR SES DISCIPLES

CHRIST LAMENTED



ANTWERPEN. MUSEUM

H. 2,60, BR. 1,17. AUSSCHNITT

ABB. 108. QUINTEN MASSYS

SALOMÉ BRINGT DAS HAUPT JOHANNES DES TÄUFERS

SALOMÉ APORTE LA TÊTE
DE ST. JEAN-BAPTISTE. DÉTAIL

SALOME CARRYING THE HEAD OF
ST. JOHN THE BAPTIST. DETAIL



ANTWERPEN. MUSEUM

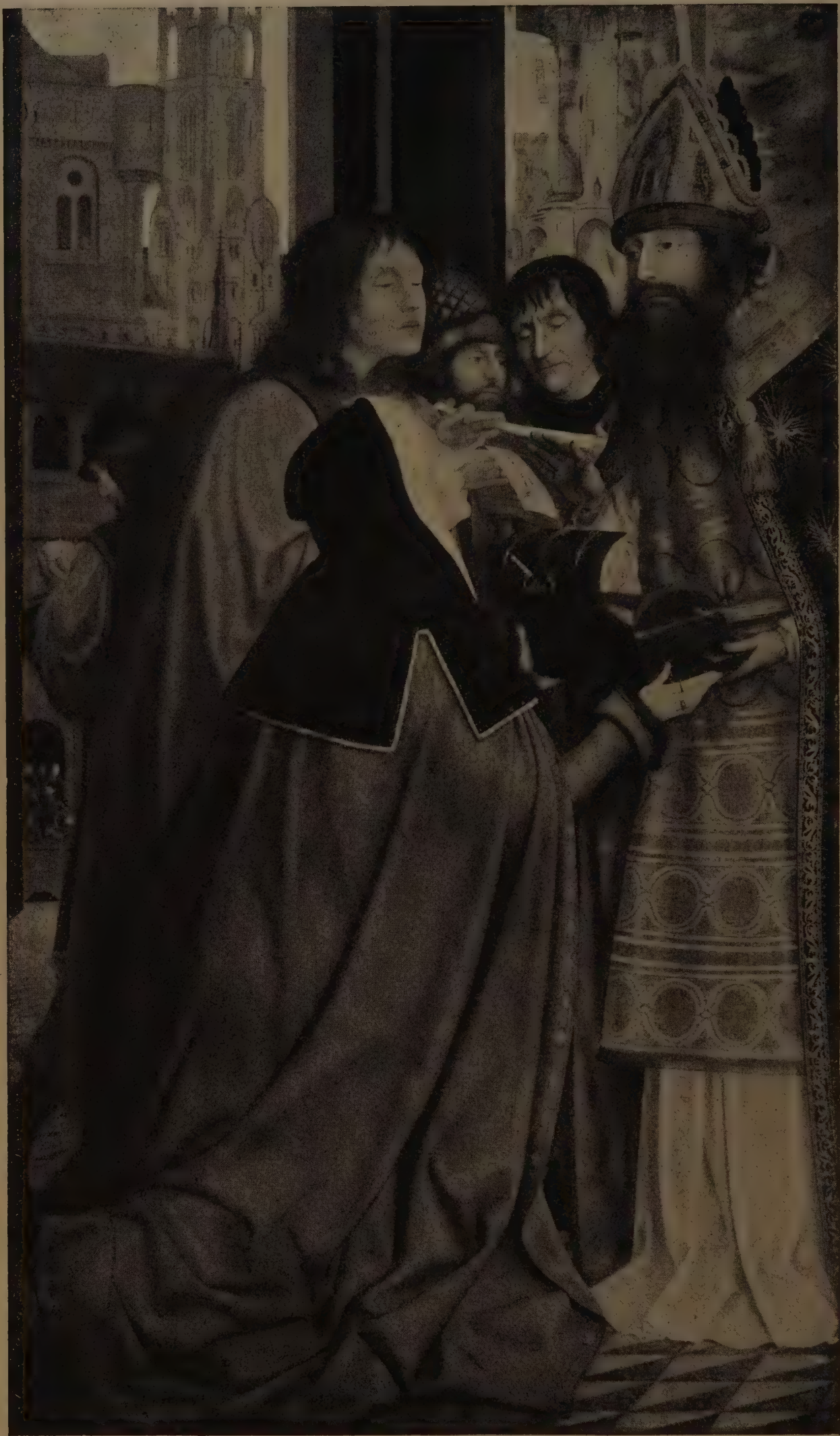
H. 2,60, BR. 1,17. AUSSCHNITT

ABB. 109. QUINTEN MASSYS

DAS MARTYRIUM DES EVANGELISTEN JOHANNES

LE MARTYRE DE ST.
JEAN L'ÉVANGÉLISTE. DÉTAIL

MARTYRDOM OF ST. JOHN
THE EVANGELIST. DETAIL



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 2,22, BR. 0,92. AUSSCHNITT

ABB. 110. QUINTEN MASSYS

JOACHIM UND ANNA SCHENKEN IHR GUT DER KIRCHE

JOACHIM ET ANNA DONNENT
LEUR BIEN À L'ÉGLISE. DÉTAIL

ST. JOACHIM AND ST. ANNE GIVE THEIR
PROPERTY TO THE CHURCH. DETAIL



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 2,22, BR. 0,92. AUSSCHNITT

ABB. III. QUINTEN MASSYS

JOACHIMS OPFER WIRD VOM HOHENPRIESTER ZURÜCKGEWIESEN

LE SACRIFICE DE JOACHIM EST
REFUSÉ PAR LE GRAND PRÊTRE. DÉTAIL

ST. JOACHIM'S SACRIFICE IS
REJECTED BY THE HIGH PRIEST. DETAIL



ANTWERPEN. MUSEUM

H. 0,45, BR. 0,30.

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 112. QUINTEN MASSYS
DIE HEILIGE MAGDALENA

STE. MADELEINE

ST. MAGDALENE



WIEN. LIECHTENSTEIN-GALERIE

H. 0,73, BR. 0,60

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 113. QUINTEN MASSYS
BILDNIS EINES GEISTLICHEN

PORTRAIT D'UN ECCLÉSIASTIQUE

PORTRAIT OF A CLERGYMAN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,33, BR. 0,24

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 114. QUINTEN MASSYS
DIE HEILIGE MAGDALENA. BRUCHSTÜCK

STE. MADELEINE. FRAGMENT

ST. MAGDALENE. FRAGMENT

QVINTINVS
METSYS·PINC
BAT·ANNO 1513



PARIS. SAMMLUNG ANDRÉ

H. 0,48, BR. 0,37

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 115. QUINTEN MASSYS
BILDNISSTUDIE EINES GREISES. 1513

PORTRAIT D'UN VIEILLARD. ÉTUDE

PORTRAIT STUDY OF AN OLD MAN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,35, BR. 0,90

PHOTOG. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 116. QUINTEN MASSYS
MARIA MIT DEM KINDE

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN AND CHILD



WIEN. LIECHTENSTEIN-GALERIE

H. 0,50, BR. 0,36

PHOT F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 117. QUINTEN MASSYS
CHRISTUS AM KREUZ

JÉSUS EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



ANTWERPEN. MUSEUM

ABB. 118. QUINTEN MASSYS

AUSSCHNITT AUS DEM ALTAR DER BEWEINUNG CHRISTI

DÉTAIL DU TABLEAU: JÉSUS PLEURÉ
PAR LES FEMMES ET PAR SES DISCIPLES

DETAIL FROM THE ALTAR
OF CHRIST LAMENTED



MADRID. PRADO

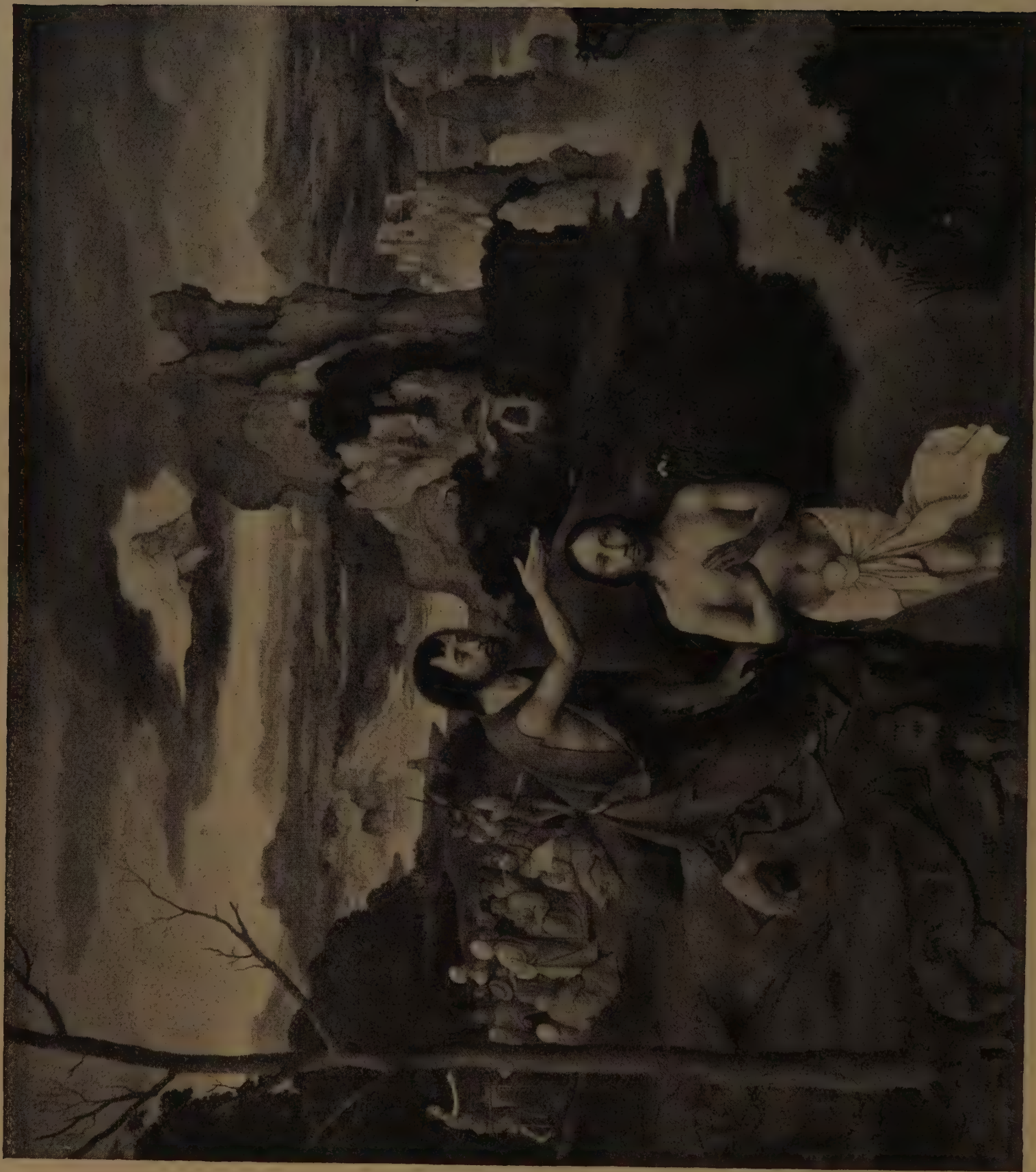
H. 1,55, BR. 1,73

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 119. QUINTEN MASSYS UND JOACHIM PATINIR
DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

LA TENTATION DE ST. ANTOINE

THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,68, BR. 0,77

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 120. JOACHIM PATINIR
TAUFE CHRISTI

LE BAPTÊME DU CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,44, BR. 0,55

PHOTGR. GESELLSCHAFT BERLIN

ABB. 121. JOACHIM PATINIR
LANDSCHAFT

PAYSAGE

LANDSCAPE



CASTLE HOWARD

H. etwa 1,80, BR. 1,50

ABB. 122. JAN GOSSART GEN. MABUSE
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



PRAG. RUDOLPHINUM

H. 2,30, BR. 2,05

ABB. 123. JAN GOSSART GEN. MABUSE
DER EVANGELIST LUKAS DIE MADONNA ZEICHNEND

L'ÉVANGÉLISTE ST. LUC
DESSINANT LA MADONE

ST. LUKE THE EVANGELIST
DRAWING THE VIRGIN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

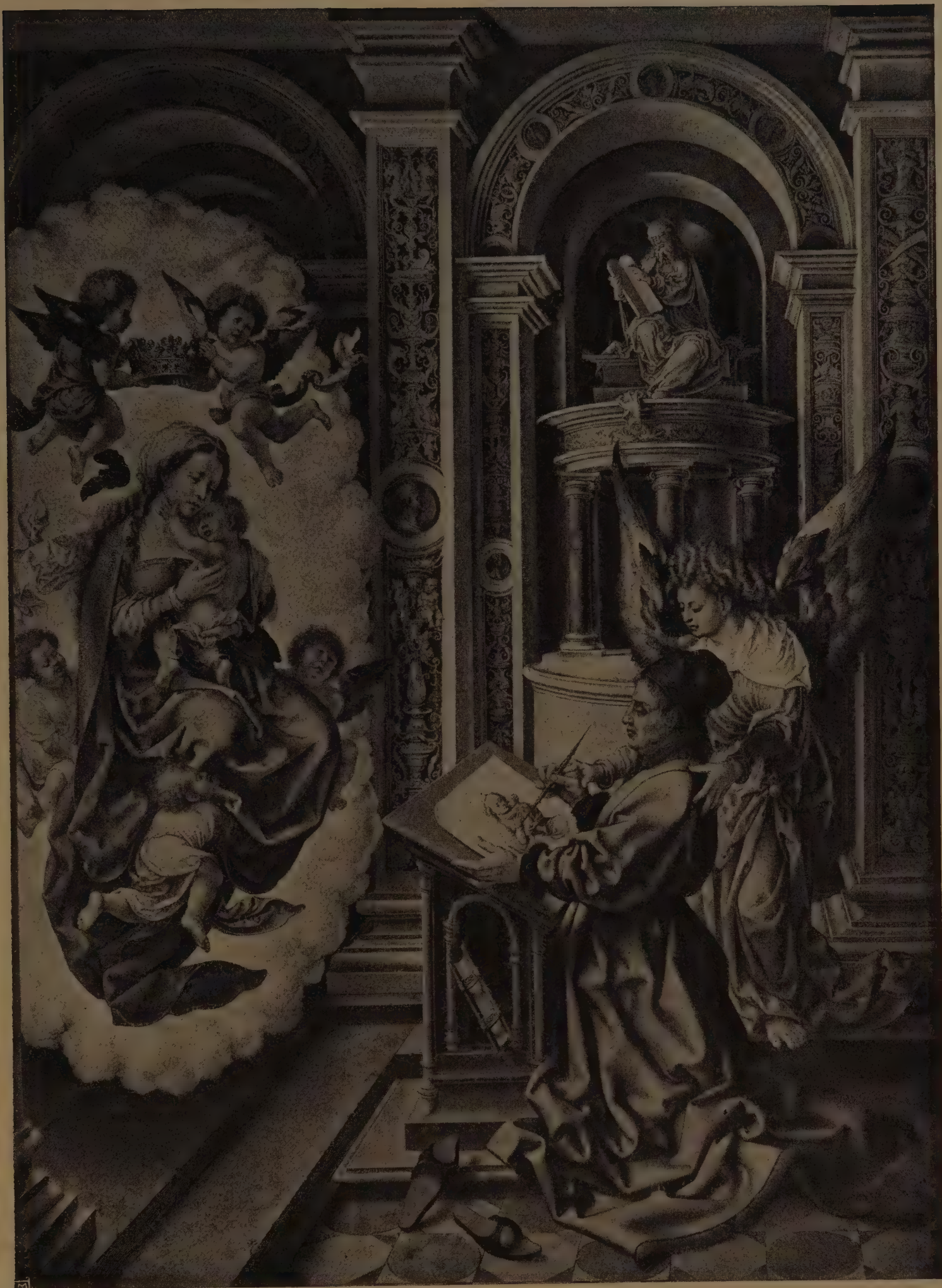
H. 1,88, BR. 1,24

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 124. JAN GOSSART GEN. MABUSE
NEPTUN UND AMPHITRITE. 1516

NEPTUNE ET AMPHITRITE

NEPTUNE AND AMPHITRITE



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,15, BR. 0,82

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 125. JAN GOSSART GEN. MABUSE
DER EVANGELIST LUKAS DIE MADONNA ZEICHNEND

L'ÉVANGÉLISTE ST. LUC
DESSINANT LA MADONE

ST. LUKE THE EVANGELIST
DRAWING THE VIRGIN



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

H. 1,27, BR. 1,54

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 126. DER MEISTER DES TODES MARIÄ
DER TOD MARIÄ

LA MORT DE LA VIERGE

THE DEATH OF THE VIRGIN



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE MITTELBILD H. 0,94, BR. 0,70, FLÜGEL BR. 0,30 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 127. DER MEISTER DES TODES MARIÄ
DIE HEILIGE FAMILIE MIT STIFTERN UND HEILIGEN

LA SAINTE FAMILLE AVEC DES
DONATEURS ET DES SAINTS

THE HOLY FAMILY WITH
DONORS AND SAINTS



HAMBURG. SAMMLUNG WEBER

H. 0,80, BR. 0,64

ABB. 128. DER MEISTER DES TODES MARIÄ
CHRISTUS AM KREUZ

LE CHRIST EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,71, BR. 0,55

ABB. 129. DER MEISTER DES TODES MARIÄ
DIE HEILIGE FAMILIE

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,72, BR. 0,52

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 130. DER MEISTER DES TODES MARIÄ
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 131. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1520 (HERRI MET DE BLES?)
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE MAGI. DETAIL



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,48, BR. 0,35

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 132. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1520
DIE ENTHAUPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS

LA DÉCOLLATION DE ST. JEAN-BAPTISTE

THE BEHEADING OF ST. JOHN THE BAPTIST



RICHMOND. SAMMLUNG COOK

H. 1,36, BR. 1,36. AUSSCHNITT

PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 133. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1520
DIE ANBETUNG DES KINDES

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST. DÉTAIL



PALERMO. MUSEUM

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 134. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1515

MARIA MIT DEM KINDE UND ENGELN

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS ET DES ANGES

THE VIRGIN WITH THE CHILD AND ANGELS



FRÜHER IN DER SAMMLUNG EMDEN, HAMBURG

H. 0,85, BR. 0,70

ABB. 135. BERNAERT VAN ORLEY
MARIA MIT DEM KINDE UND ENGELN

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS ET DES ANGES

THE VIRGIN WITH THE CHILD AND ANGELS



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 0,85, BR. 1,07

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 136. BERNAERT VAN ORLEY
DIE BEWEINUNG CHRISTI

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS

CHRIST LAMENTED



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 1,75, BR. 1,74. AUSSCHNITT

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 137. BERNAERT VAN ORLEY
DIE PRÜFUNGEN DES HIOB. 1521

LES ÉPREUVES DE JOB

JOB'S AFFLICTIONS



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 1,35, BR. 0,45

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 138. JAN MOSTAERT
DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI

JÉSUS PORTANT LA CROIX

CHRIST BEARING THE CROSS



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 0,88, BR. 0,55

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 139. JAN MOSTAERT
BILDNIS

PORTRAIT

PORTRAIT



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE.

H. 0,52, BR. 0,36

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 140. JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM
CHRISTUS ERSCHEINT DER MARIA MAGDALENA. 1507

JÉSUS APPARAÎT À MARIE-MADELEINE

CHRIST APPEARING TO ST. MARY MAGDALENE



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,42, BR. 0,32

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 141. JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM
MARIA MIT DEM KINDE UND ENGELN

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS ET DES ANGES

THE VIRGIN WITH THE
CHILD AND ANGELS



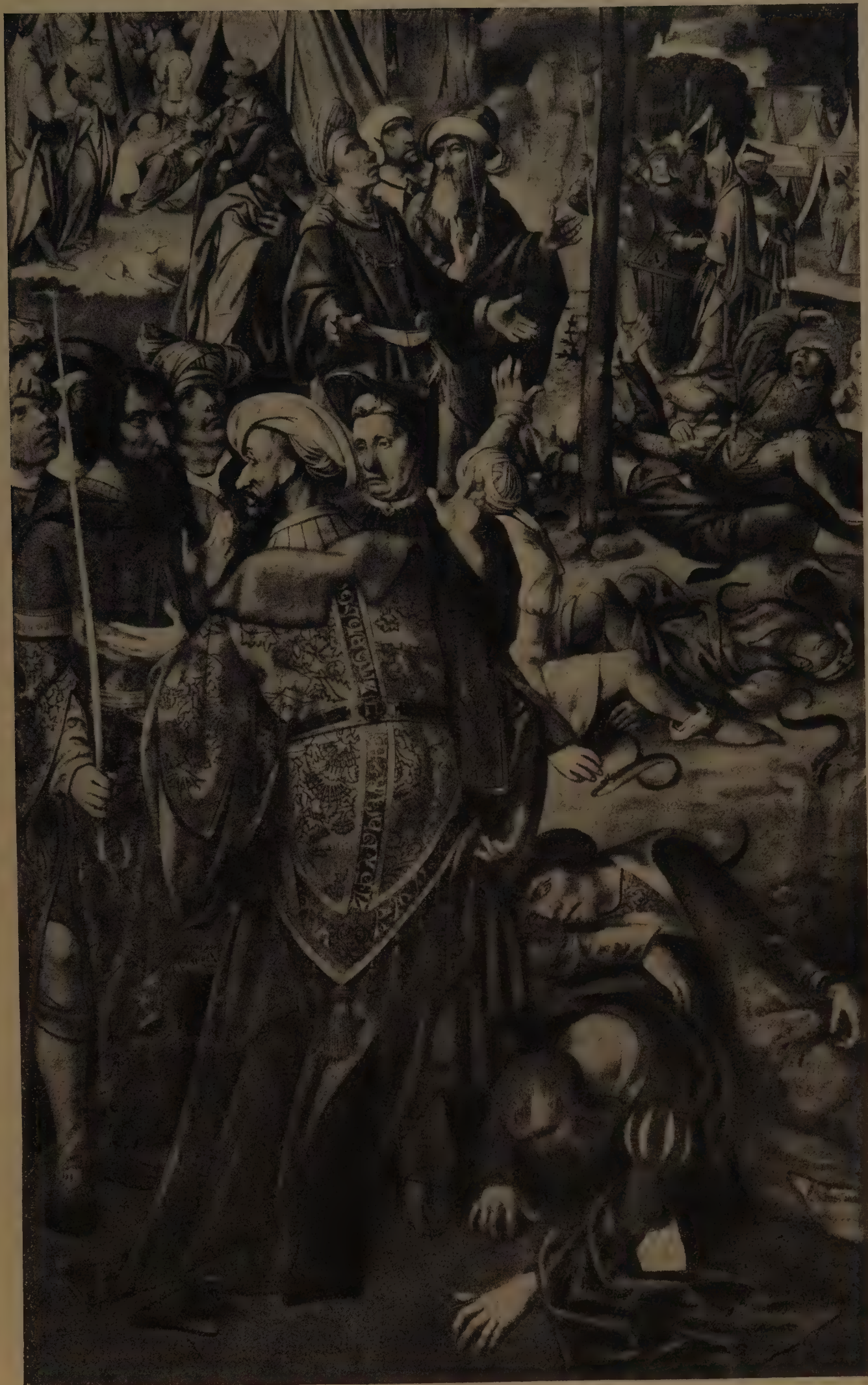
LEYDEN. STÄDTISCHES MUSEUM

ABB. 142. CORNELIS ENGELBRECHTSEN

DIE FRAUEN AM KREUZ. AUSSCHNITT AUS DEM MITTELBILD DES KREUZIGUNGS-ALTARS

LES FEMMES AU PIED
DE LA CROIX. DÉTAIL

THE HOLY WOMEN AT THE CROSS. [DETAIL



LEYDEN. STÄDTISCHES MUSEUM

ABB. 143. CORNELIS ENGELBRECHTSEN

DIE AUFRICHTUNG DER EHERNEN SCHLANGE.

AUSSCHNITT VOM RECHTEN FLÜGEL DES KREUZIGUNGS-ALTARS

L'ÉRECTION DU SERPENT D'AIRAIN. DÉTAIL

MOSES MAKES THE BRAZEN SERPENT. DETAIL



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

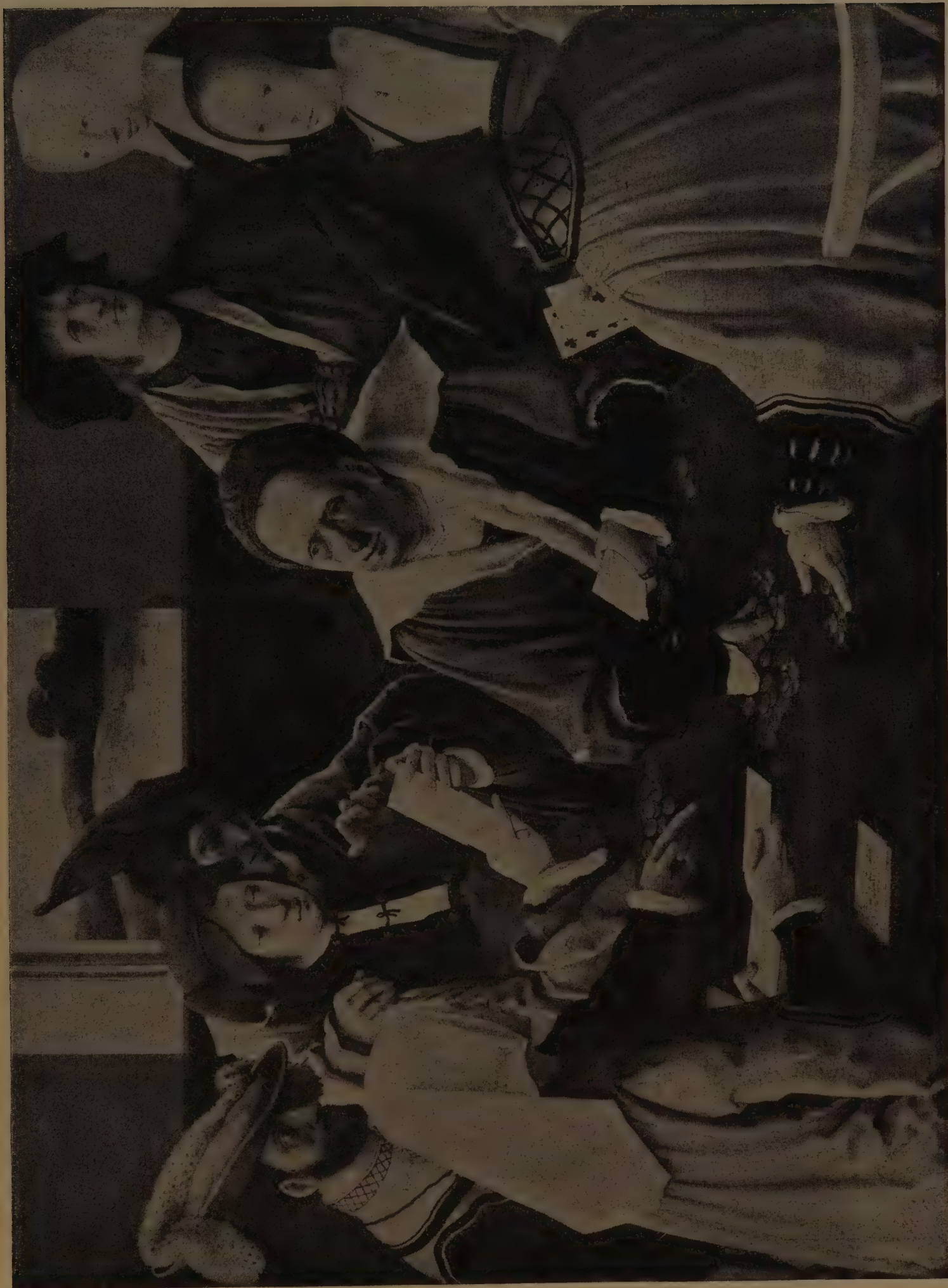
H. 0,27, BR. 0,35

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 144. LUKAS VAN LEYDEN
DIE SCHACHPARTIE

LA PARTIE D'ÉCHECS

A GAME AT CHESS



WILTON HOUSE, EARL OF PEMBROKE

ABB. 145. LUKAS VAN LEYDEN
DIE KARTENSPIELER

LES JOUEURS DE CARTES

A GAME AT CARDS



BRAUNSCHWEIG. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,29, BR. 0,22

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 146. LUKAS VAN LEYDEN
SELBSTBILDNIS (?) DES KÜNSTLERS

L'ARTISTE PEINT PAR LUI-MÊME

PORTRAIT OF THE ARTIST



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

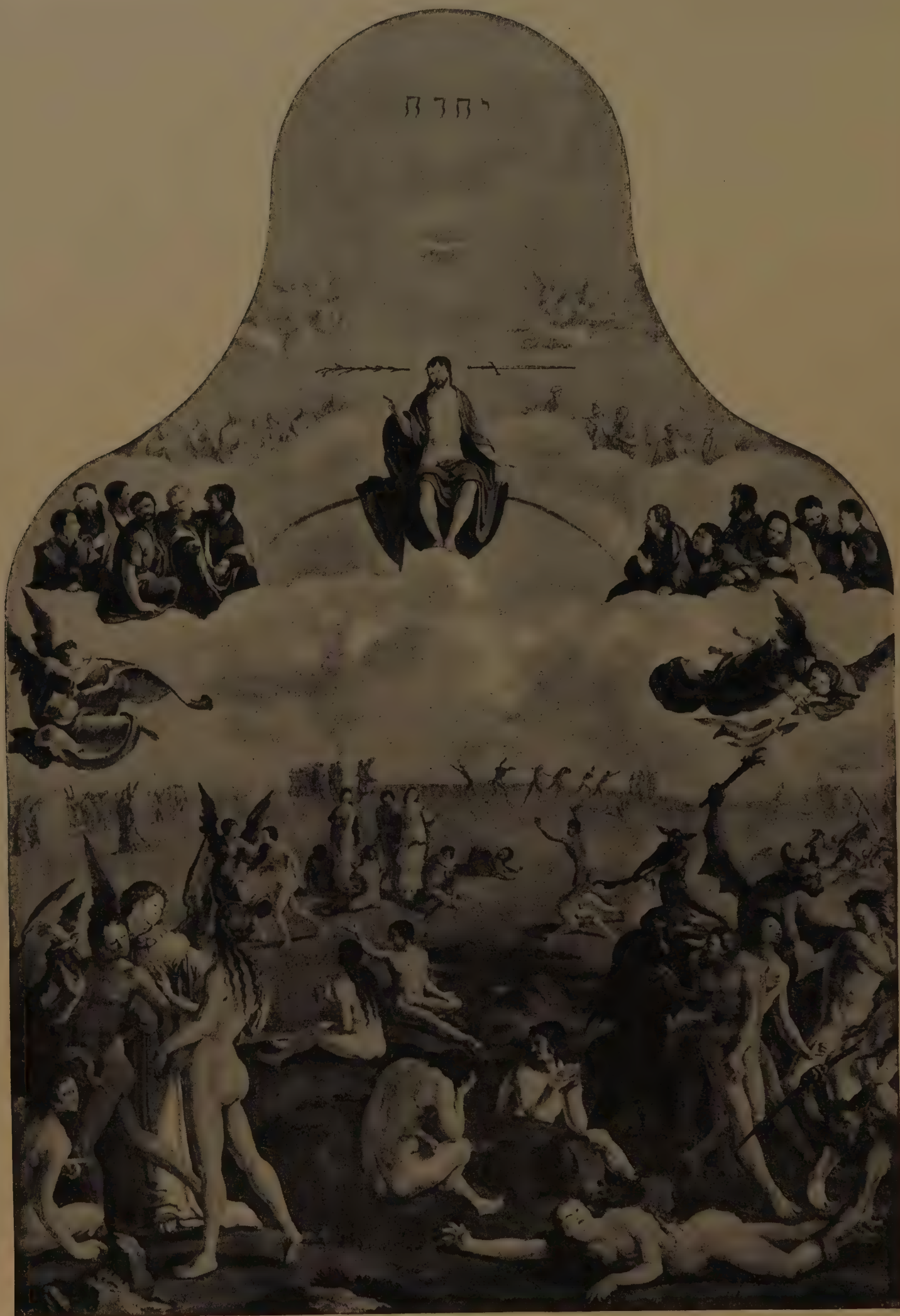
H. 0,74, BR. 0,44

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 147. LUKAS VAN LEYDEN
MARIA MIT DEM KIND UND ENGELN

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET DES ANGES

THE VIRGIN WITH THE CHILD AND ANGELS



LEYDEN. STÄDTISCHES MUSEUM

H. 2,70, BR. 1,85

ABB. 148. LUKAS VAN LEYDEN
DAS JÜNGSTE GERICHT. MITTELBILD DES ALTARS

LE JUGEMENT DERNIER

THE LAST JUDGMENT



LEYDEN. STÄDTISCHES MUSEUM

ABB. 149. LUKAS VAN LEYDEN

DIE APOSTEL PETRUS UND PAULUS. AUSSENFLÜGEL ZUM ALTAR DES JÜNGSTEN
GERICHTS

LES APÔTRES PIERRE ET PAUL. DÉTAIL

THE APOSTLES ST. PETER AND ST. PAUL. DETAIL



LEYDEN. STÄDTISCHES MUSEUM

ABB. 150. LUKAS VAN LEYDEN
AUSSCHNITT AUS DEM BILD DES JÜNGSTEN GERICHTS

DÉTAIL DU TABLEAU: LE JUGEMENT DERNIER

DETAIL FROM THE LAST JUDGMENT



PETERSBURG. EREMITAGE

Je H. 0,90, BR. 0,34

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 151. LUKAS VAN LEYDEN

AUSSENFLÜGEL DES ALTARS DER HEILUNG DES BLINDEN. 1531

VANTAUx DE L'AUTEL DE
LA GUÉRISON DE L'AVEUGLE

OUTSIDE PANEL OF THE ALTAR:
THE HEALING OF THE BLIND



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,27, BR. 0,31

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 152. LUKAS VAN LEYDEN
DER HEILIGE HIERONYMUS

ST. JÉRÔME

ST. JEROME



PETERSBURG. EREMITAGE

H. 1,17, BR. 1,49

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 153. LUKAS VAN LEYDEN
DIE HEILUNG DES BLINDEN. 1531

LA GUÉRISON DE L'AVEUGLE

THE HEALING OF THE BLIND



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

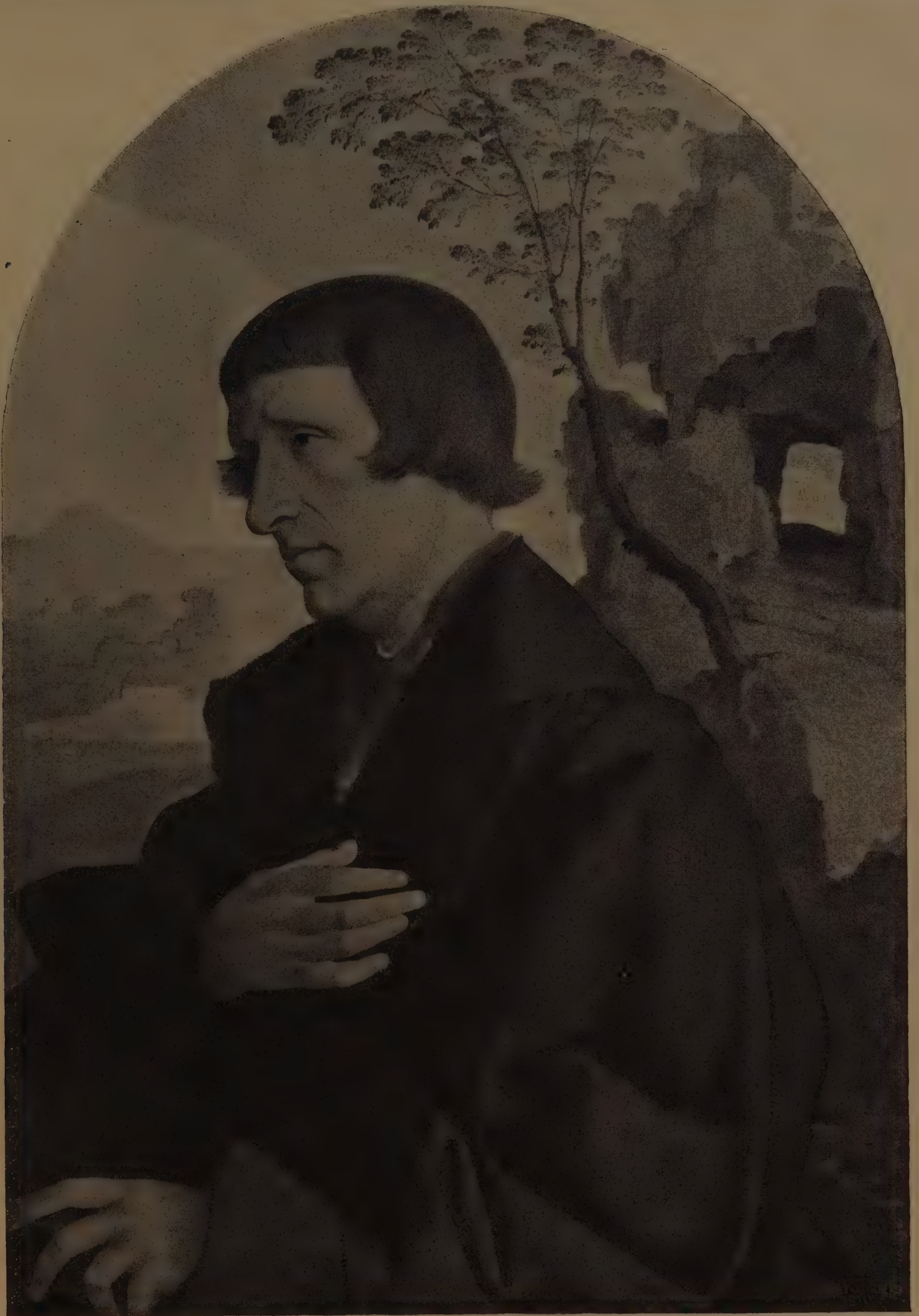
H. 0,64, BR. 0,44

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 154. JAN VAN SCOREL
LUKRETIA

LUCRÈCE

LUCRETIA



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. o,64, BR. o,44

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 155. JAN VAN SCOREL
BILDNIS

PORTRAIT

PORTRAIT



AMSTERDAM. ¹RIJKSMUSEUM

H. 0,67, BR. 0,77

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 156. JAN VAN SCOREL
DIE HEILIGE MAGDALENA

STE. MADELEINE

ST. MAGDALENE



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,18, BR. 1,40

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 157. MAERTEN VAN HEEMSKERCK (?)
FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE

FAMILY PORTRAIT



PARIS. LOUVRE

H. 0,71, BR. 0,68

ABB. 158. QUINTEN MASSYS
DER WECHSLER UND SEINE FRAU. 1514

LE CHANGEUR ET SA FEMME

THE MONEY CHANGER AND HIS WIFE



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

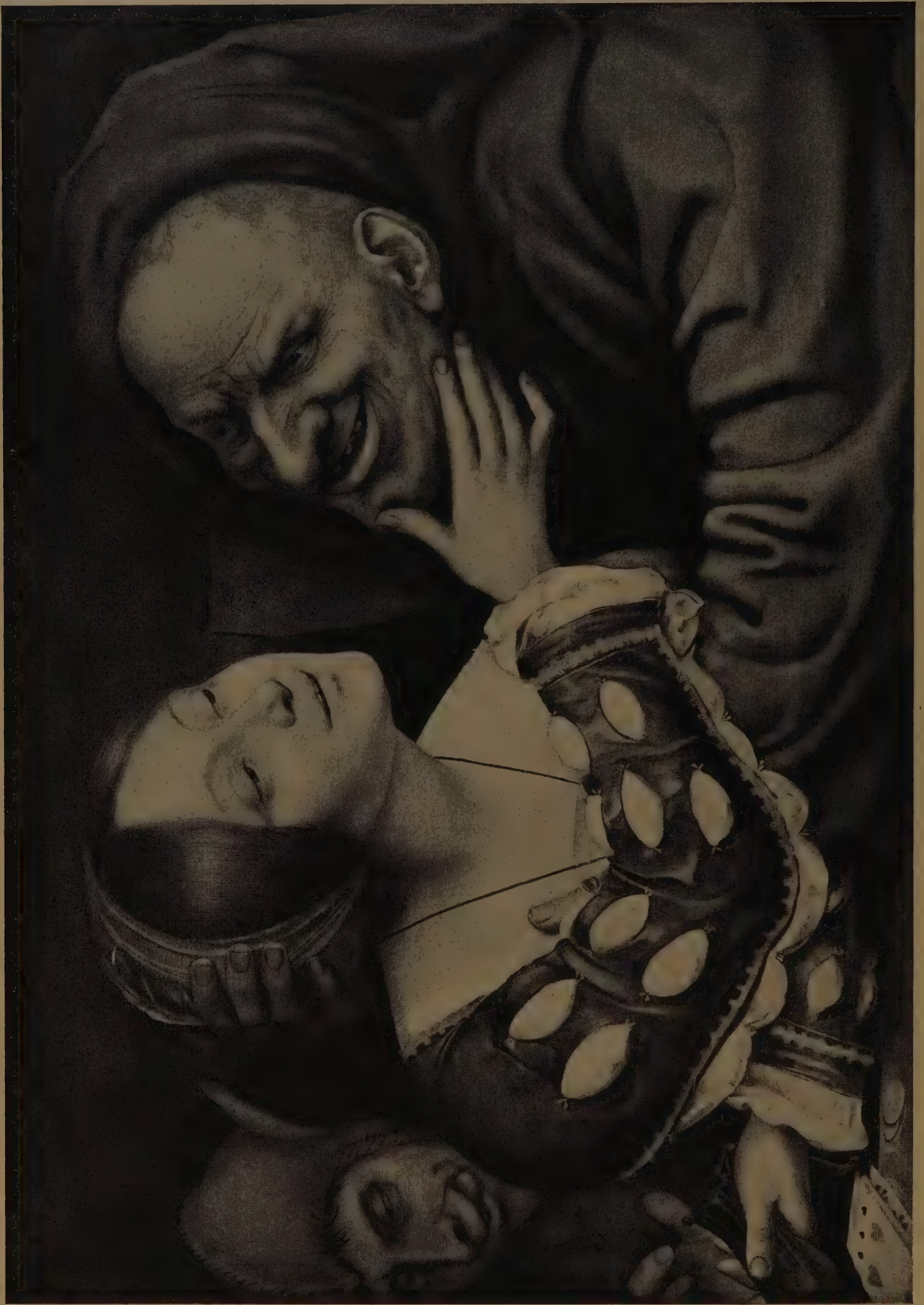
H. 0,94, BR. 0,91

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 159. MARINUS VAN ROYMERSWALE
DER HEILIGE HIERONYMUS

ST. JÉRÔME

ST. JEROME



PARIS. GRÄFIN POURTALÈS

H. 0,42, BR. 0,62

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 160. QUINTEN MASSYS
DAS UNGLEICHE LIEBESPAAR

COUPLE D'AMOUREUX MAL ASSORTI

THE ILL-ASSORTED LOVERS



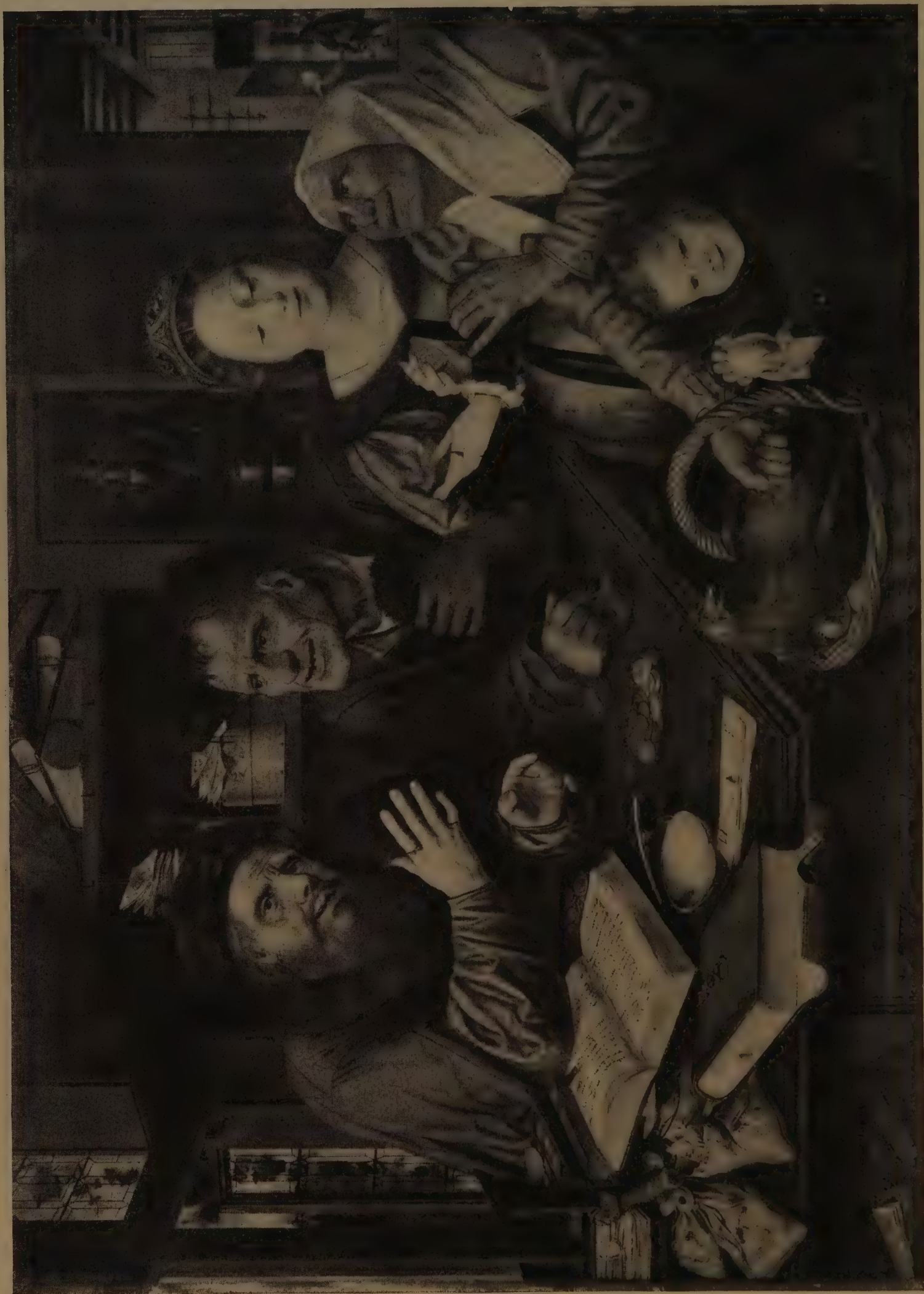
FLORENZ. NATIONALMUSEUM

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 161. MARINUS VAN ROYMERSWALE
DER WECHSLER UND SEINE FRAU

LE CHANGEUR ET SA FEMME

THE MONEY CHANGER AND HIS WIFE



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,85, BR. 1,15

ABB. 162. NACHFOLGER DES QUINTEN MASSYS
BAUERN BEIM ADVOKATEN

PAYSANS CHEZ L'AVOCAT

PEASANTS CONSULTING A LAWYER



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,02, BR. 1,18

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 163. MARINUS VAN ROYMERSWALE
DER STEUEREINNEHMER. 1542

LE RECEVEUR DES CONTRIBUTIONS

THE GATHERER OF TAXES



WIEN. GALERIE HARRACH

ABB. 164. DER MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN
MUSIZIERENDE DAMEN

DAMES FAISANT DE LA MUSIQUE

LADIES MAKING MUSIC



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,44, BR. 0,31

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 165. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1530
DIE GOLDWÄGERIN

JEUNE FILLE PESANT DE L'OR

GIRL WEIGHING GOLD



KARLSRUHE. GEMÄLDEGALERIE

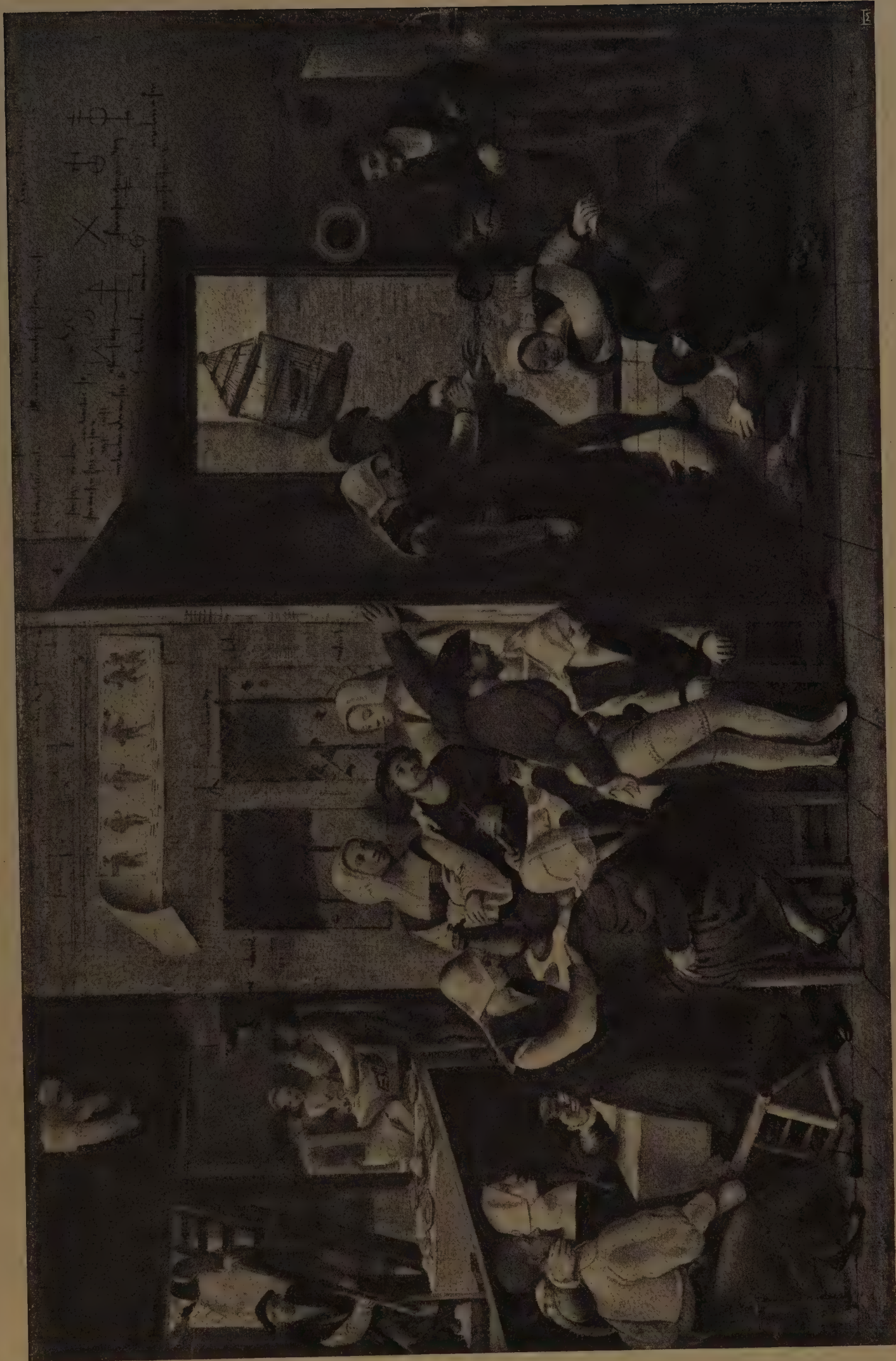
H. 0,81, BR. 1,10

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 166. JAN SANDERS VAN HEMESSEN
LOCKERE GESELLSCHAFT

JOYEUSE COMPAGNIE

LOOSE COMPANY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,29, BR. 0,45

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 167. JAN SANDERS VAN HEMESSEN (?)
AUSGELASSENE GESELLSCHAFT

SOCIÉTÉ FOLÂTRE

JOLLY COMPANY



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 0,85, BR. 1,71

ABB. 168. PIETER AERTSEN
BAUERNFEST. 1550

FÊTE RURALE

RUSTIC FEAST

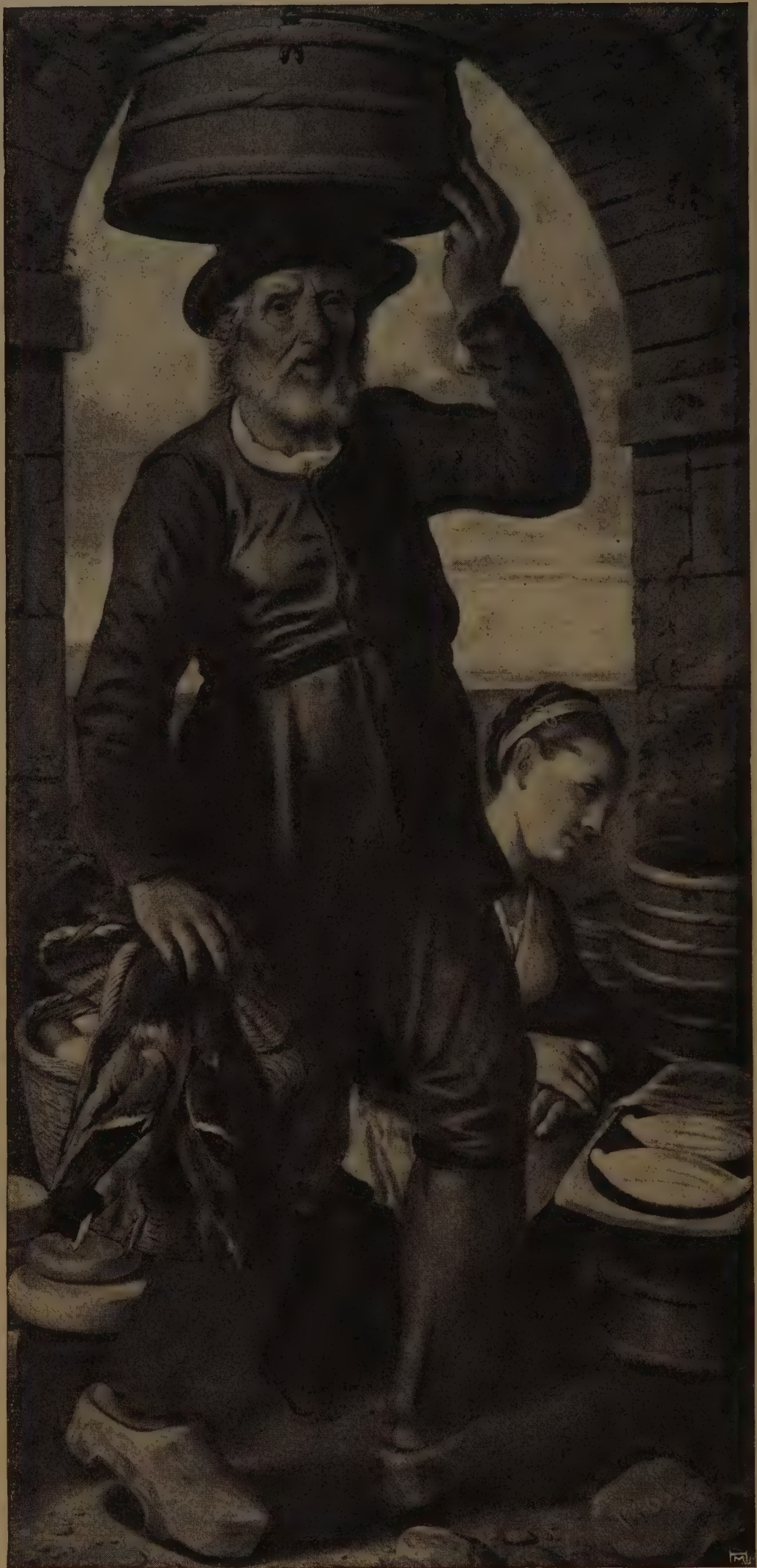


PETERSBURG. SAMMLUNG DELAROW

ABB. 169. PIETER AERTSEN
CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN

LE CHRIST ET LA FEMME ADULTÈRE

CHRIST AND THE WOMAN TAKEN IN ADULTERY



BUDAPEST. GEMÄLDEGALERIE

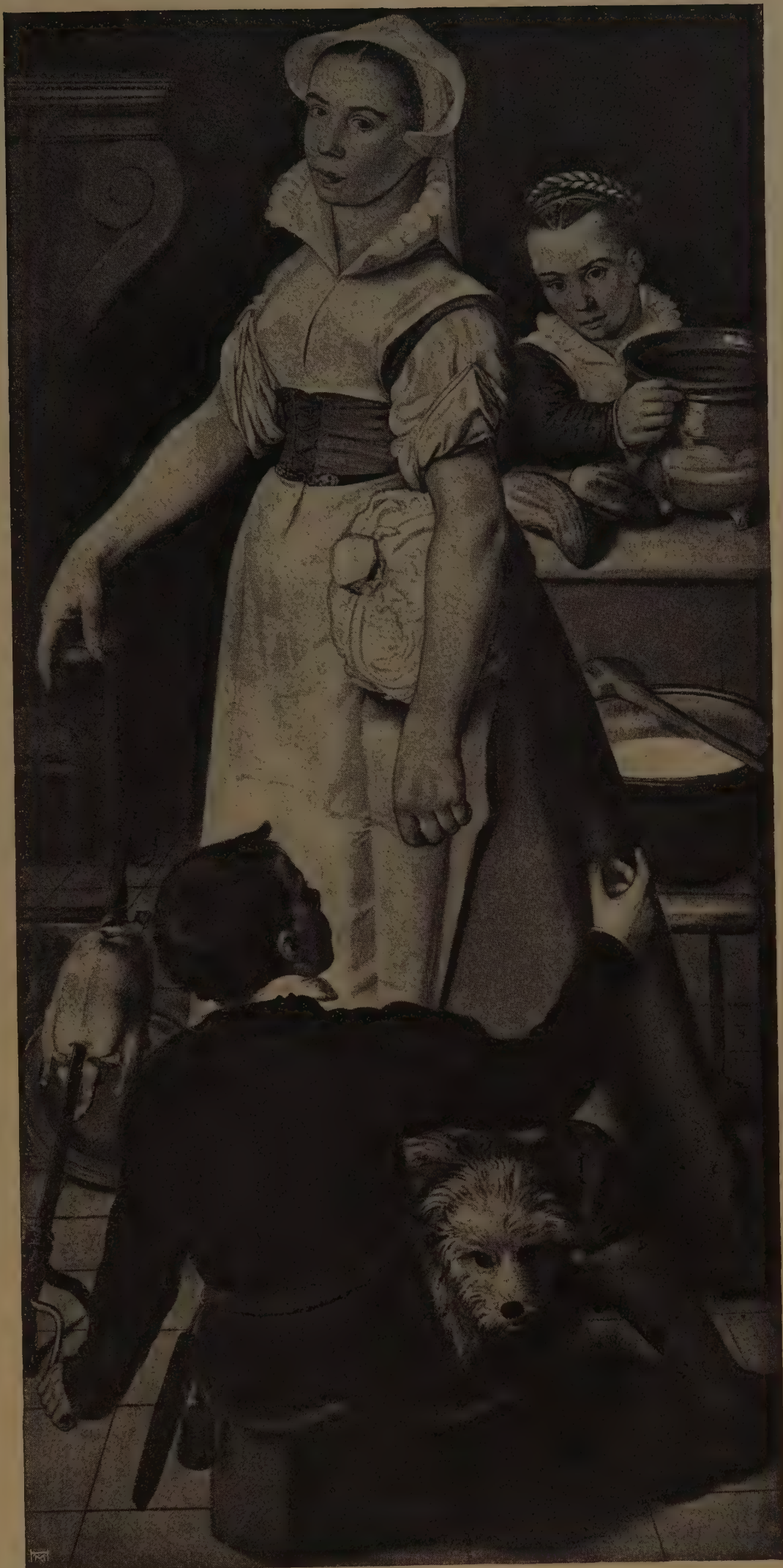
H. 1,72, BR. 0,82

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 170. PIETER AERTSEN
BAUERN AM MARKT. 1561

PAYSANS AU MARCHÉ

PEASANTS ON THE MARKET



BRÜSSEL. MUSEUM

H. 1,60, BR. 0,78

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 171. PIETER AERTSEN
DIE KÖCHIN

LA CUISINIÈRE

THE COOK



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,14, BR. 1,65

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 172. PIETER BRUEGHEL
BAUERNTANZ

DANSE DE PAYSANS

DANCE OF THE PEASANTS



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,14, BR. 1,63

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 173. PIETER BRUEGHEL
BAUERNHOCHZEIT

NOCES DE PAYSANS

RUSTIC WEDDING



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,16, BR. 1,60

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 174. PIETER BRUEGHEL
DER KINDERMORD IN BETHLEHEM

LE MASSACRE DES INNOCENTS

THE MASSACRE OF THE INNOCENTS



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

AUSSCHNITT

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 175. PIETER BRUEGHEL
DER KINDERMORD IN BETHLEHEM. AUSSCHNITT

LE MASSACRE DES INNOCENTS. DÉTAIL

THE MASSACRE OF THE INNOCENTS. DETAIL



BERLIN. SAMMLUNG V. KAUFMANN

H. 0,50, BR. 0,77

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 176. PIETER BRUEGHEL
DAS SCHLARAFFENLAND. 1567

AU PAYS DE COCAGNE

COCAGNE



NEAPEL. MUSEUM

H. 0,86, BR. 1,54

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 177. PIETER BRUEGHEL
DIE BLINDEN. 1568

LES AVEUGLES

BLIND MEN



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,23, BR. 1,59

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 178. PIETER BRUEGHEL
HERBSTLANDSCHAFT

PAYSAGE D'AUTOMNE

LANDSCAPE, AUTUMN



WIEN. KAISERL. GEMÄLDEGALERIE

H. 1,17, BR. 1,62

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 179. PIETER BRUEGHEL
WINTERLANDSCHAFT

PAYSAGE D'HIVER

LANDSCAPE, WINTER



NEAPEL. MUSEUM

H. 0,86

ABB. 180. PIETER BRUEGHEL

DER TRUG DER WELT. 1565

LA FAUSSETÉ DE CE MONDE

THE WORLD'S DELUSION

ANHANG

DIE MALEREI IN KÖLN, AM NIEDERRHEIN
UND IN WESTFALEN



MÜNSTER. KUNSTVEREIN

H. 0,31, BR. 0,25

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 181. DER MEISTER DES LIESBORNER ALTARS
EIN ENGEL. BRUCHSTÜCK EINES KREUZIGUNGSBILDES

UN ANGE. FRAGMENT
D'UN CRUCIFIEMENT

AN ANGEL. FRAGMENT OF A
PICTURE OF THE CRUCIFIXION



WORMS. FREIHERR VON HEYL ZU HERRNSHEIM

H. 1,07, BR. 0,92

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 182. DER MEISTER DER VERHERRLICHUNG MARIÄ
DIE VERHERRLICHUNG MARIÄ

LA GLORIFICATION DE LA STE. VIERGE

THE GLORIFICATION OF THE VIRGIN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 1,29, BR. 0,91

PHOTGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 183. DER MEISTER DER VERHERRLICHUNG MARIÄ
DIE ANBETUNG DES KINDES

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

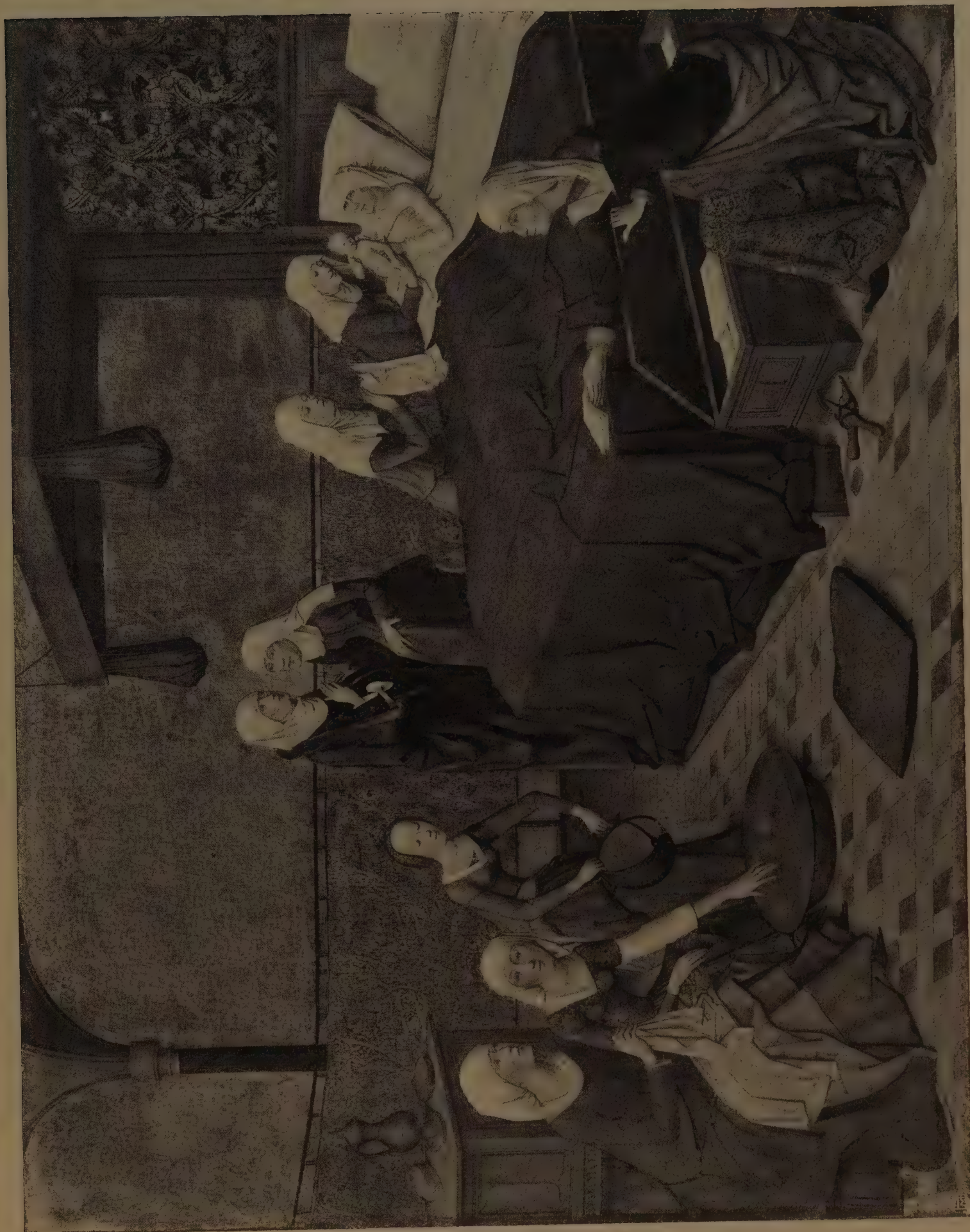
H. 0,82, BR. 1,08

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 184. DER MEISTER DES MARIENLEBENS
SZENEN AUS DER LEGENDE VON JOACHIM UND ANNA

SCÈNES DE LA LÉGENDE
DE JOACHIM ET D'ANNE

SCENES FROM THE LEGEND OF
ST. JOACHIM AND ST. ANNE



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 0,82, BR. 1,08

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 185. DER MEISTER DES MARIENLEBENS
DIE GEBURT MARIÄ

LA NATIVITÉ DE LA STE. VIERGE

THE BIRTH OF THE VIRGIN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

H. 0,98, BR. 0,87

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 186. DER MEISTER DES MARIENLEBENS
MARIA MIT HEILIGEN UND DEN STIFTERN

LA VIERGE AVEC DES
SAINTS ET DES DONATEURS

THE VIRGIN WITH SAINTS AND DONORS



KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. 0,31, BR. 0,24

ABB. 187. DER MEISTER DES MARIENLEBENS

MARIA MIT DEM KINDE UND DEM HL. BERNHARD

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
JÉSUS ET ST. BERNARD

THE VIRGIN WITH THE CHILD
AND ST. BERNARD



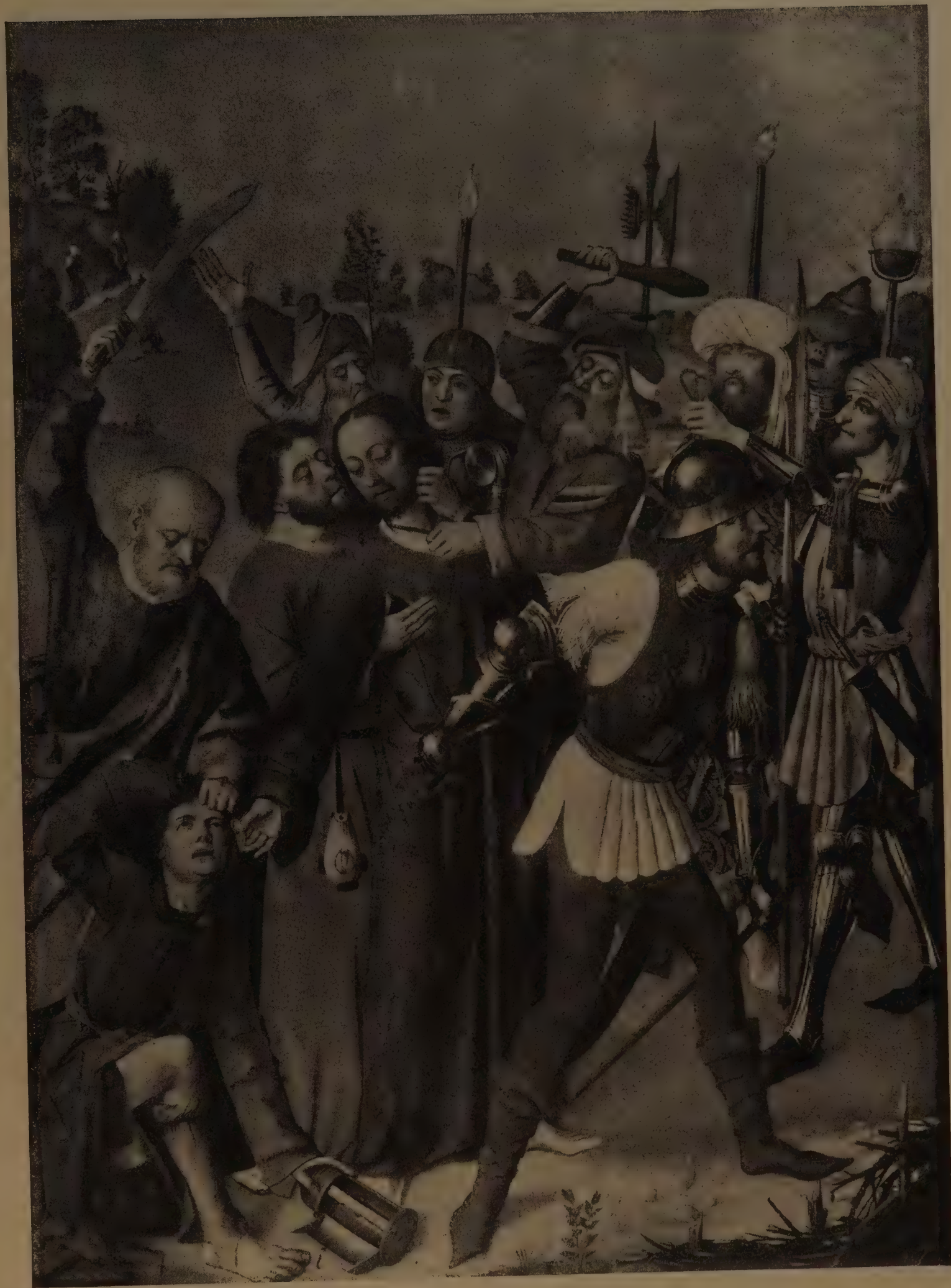
KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. 0,84, BR. 0,72

ABB. 188. DER MEISTER DES MARIENLEBENS
CHRISTUS AM KREUZ

LE CHRIST EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



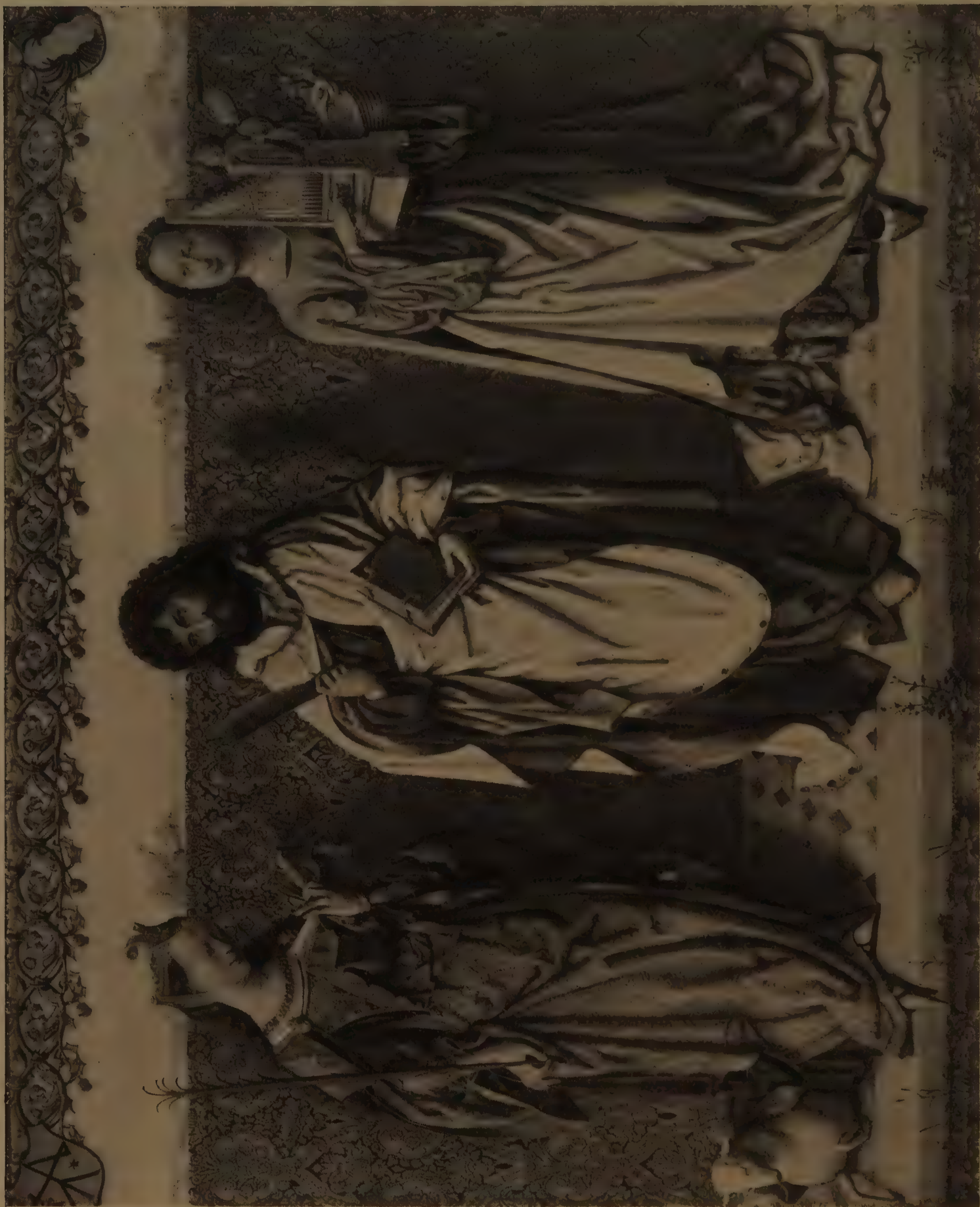
KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. 0,91, BR. 0,66

ABB. 189. DER MEISTER DER LYVERSBERGER PASSION
DIE GEFANGENNAHME CHRISTI

JÉSUS EST FAIT PRISONNIER

CHRIST TAKEN PRISONER



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,28, BR. 1,59

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 190. DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS
DER BARTHOLOMÄUS-ALTAR. MITTELTAFEL

AUTEL DE ST. BARTHÉLEMY.
PANNEAU CENTRAL

THE BARTHOLOMEW-ALTAR.
CENTRE PANEL



KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM MITTELBILD H. 1,44, BR. 1,06, FLÜGEL BR. 0,47

ABB. 191. DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS
DER THOMAS-ALTAR

L'AUTEL DE ST. THOMAS

THE ST. THOMAS-ALTAR



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

H. 1,28, BR. 0,74

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 192. DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS
DER EVANGELIST JOHANNES UND DIE HL. MARGARETHE

ST. JEAN L'ÉVANGÉLISTE
ET STE. MARGUERITE

ST. JOHN THE EVANGELIST
AND ST. MARGARET



KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. 1,86, BR. 1,20

ABB. 193. DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

MARIA MIT DEM KINDE UND DIE HEILIGEN DOROTHEA UND AGNES

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS
ET STE. DOROTHÉE ET STE. AGNES

THE VIRGIN WITH THE CHILD
AND ST. DOROTHY AND ST. AGNES



KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. 1,23, BR. 1,02

ABB. 194. DER MEISTER VON ST. SEVERIN
CHRISTUS VOR PILATUS

LE CHRIST DEVANT PILATE

CHRIST BEFORE PILATE



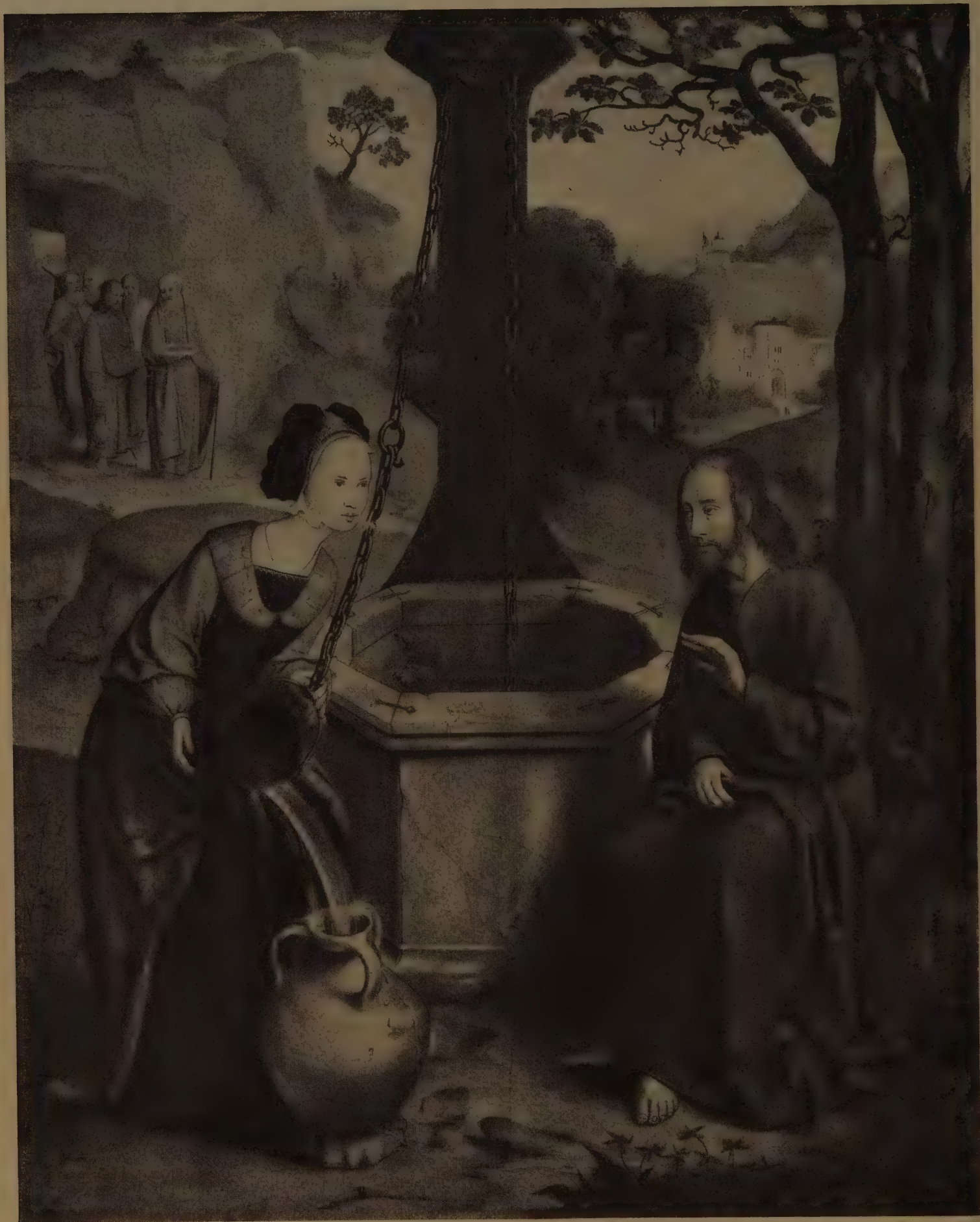
HAMBURG. SAMMLUNG WEBER

H. 1,27, BR. 1,00

ABB. 195. DER MEISTER VON ST. SEVERIN
DIE TAUFTE CHRISTI

LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



KALKAR. NIKOLAIKIRCHE

H. 1,07, BR. 0,86

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 196. JAN JOEST VON KALKAR
CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN

LE CHRIST ET LA SAMARITAINE

CHRIST AND THE WOMAN OF SAMARIA



KALKAR. NIKOLAIKIRCHE

H. 1,07, BR. 0,86

PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 197. JAN JOEST VON KALKAR
DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

LA RÉSURRECTION DE LAZARE

THE RAISING OF LAZARUS



DORTMUND. PROPSTEIKIRCHE

H. 2,10, BR. 1,75

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 198. VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE
DIE HEILIGE SIPPE

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY



XANTEN. STIFTSKIRCHE

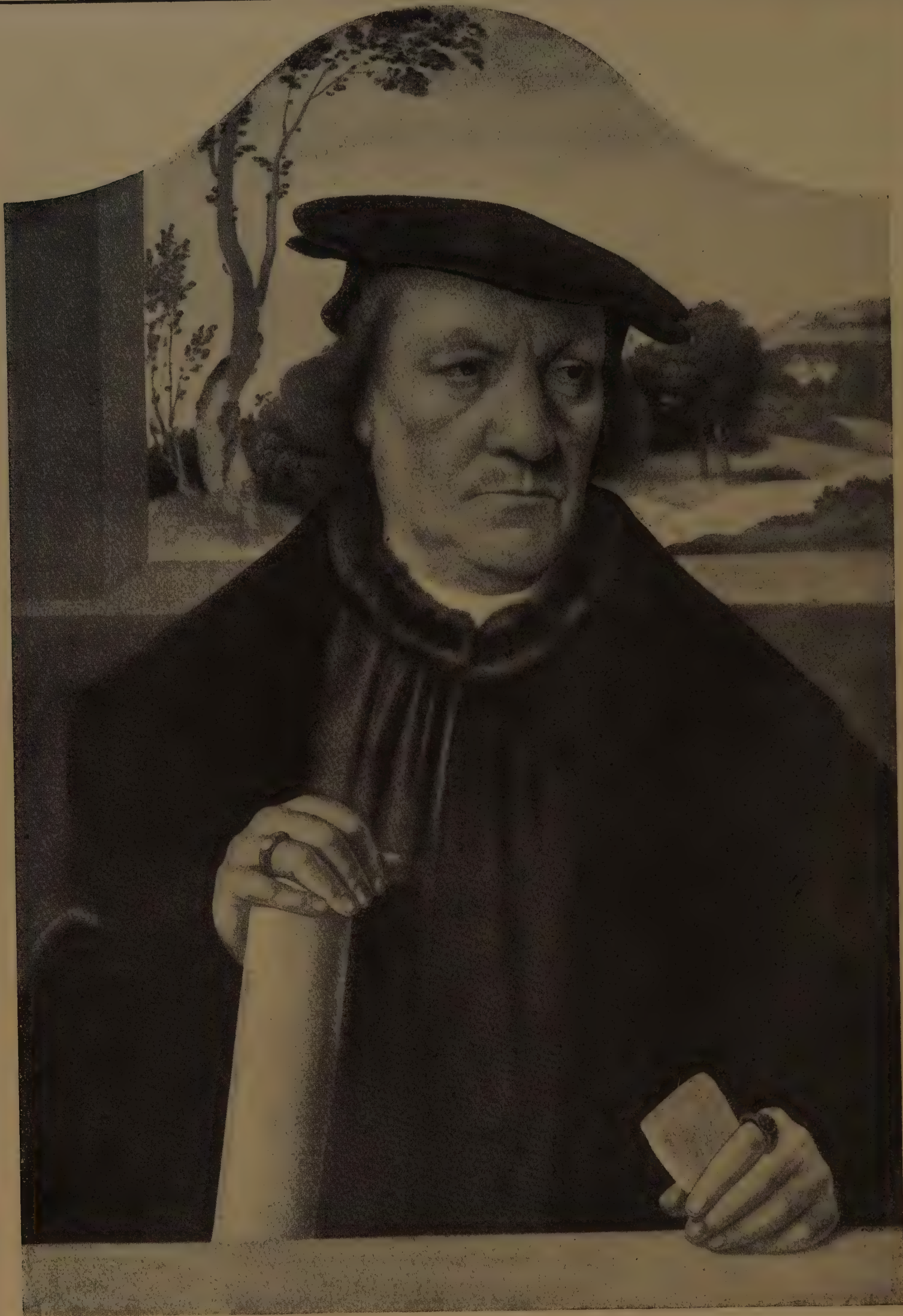
H. 2,30, BR. 2,25

PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 199. VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEgge
 SZENEN AUS DER LEGENDE DES HEILIGEN ANTONIUS

SCÈNES DE LA LÉGENDE
 DE ST. ANTOINE

SCENES FROM THE LEGEND
 OF ST. ANTHONY



KÖLN. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

H. o,57, BR. o,38

ABB. 200. BARTHOLOMÄUS BRUYN

ARNOLD VON BRAUWEILER, BÜRGERMEISTER VON KÖLN. 1535

ARNOLD DE BRAUWEILER,
BOURGMESTRE DE COLOGNE

ARNOLD VON BRAUWEILER,
BURGOMASTER OF COLOGNE

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN BILDERN

Für die folgenden Bemerkungen konnte vielfach auf die Erläuterungen des Bandes über „Altdeutsche Malerei“ verwiesen werden (A. M.). Eine ausführlichere Gesamtdarstellung auf kritischer Grundlage ist in neuerer Zeit nur für das 15. Jahrhundert versucht worden: Karl Voll, die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906 (mit Literatur-Übersicht). Eine Auswahl wichtiger Werke des 15. und 16. Jahrhunderts mit begleitendem Text von M. J. Friedländer: Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903

HUBERT UND JAN VAN EYCK

1 Nach einer alten, aber unverbürgten An-
19 nahme sind die beiden Brüder auf der Reiter-
tafel des Genter Altars dargestellt (Abb. 1; der
ältere, Hubert, ganz vorn, Jan als der vierte der
Reihe, mit lebhafter Wendung auf den Be-
schauer hin). Wir wissen nicht, ob der
Altersunterschied so groß gewesen ist, wie es
hiernach scheinen würde; Jan dürfte etwa
um 1390, sicher noch vor 1400 geboren sein.
Beide stammten, nach, wie es scheint, glaub-
würdiger Deutung ihres Namens, aus Maas-
eyck im Limburgischen (nördlich von Mae-
stricht). Während nun von Hubert fast nur
noch das Todesdatum (1426 — er starb in
Gent, wo er auch bestattet wurde) feststeht,
sind die urkundlichen Nachrichten über das
Leben Jans relativ zahlreich. Von 1422—24
im Haag am Hofe des damaligen Grafen von
Holland nachweisbar, trat er 1425 in die
Dienste Philipps des Guten von Burgund.
In angesehener Stellung, als Maler und
Kammerherr des Herzogs, war er in den
nächsten Jahren vornehmlich in Lille; eine
größere Reise führte ihn im Auftrage seines
Herrn nach Portugal. 1430 kaufte er ein
Haus in Brügge, wo er im Jahre 1441 starb.
Schon früh rühmt ihn ein Italiener als „den
Fürsten unter den Malern seiner Zeit“ und
als den Erfinder einer neuen Maltechnik. Die
definitive Fassung des anekdotischen Be-
richts, der ihm die Erfindung der Ölmalerei
zuschrieb, brachten dann um die Mitte des
16. Jahrhunderts die Künstlerbiographien des
Vasari. Es handelt sich bei dem neuen Mal-
verfahren, dessen die Eycks sich bedienten,
und durch das sie für die Farbe eine neue
Flüssigkeit und Leuchtkraft gewannen, um
eine Art Kombination von Tempera- und Öl-
malerei, die von der modernen Maltechnik
ganz verschieden war.

Abb. 1—10. Die abgebildeten Tafeln, die
wegen des ungünstigen Formates z. T. im
Ausschnitt reproduziert werden mußten, ge-

hören zu dem Altar, der von Jodocus Vydt,
dem späteren Bürgermeister von Gent, für die
Genter Johanniskirche (jetzt St. Bavo) ge-
stiftet wurde. Die Inschrift, im wesentlichen
vollständig auf dem alten Rahmen erhalten,
gibt als Datum der Vollendung den 6. Mai
1432 und nennt die Namen der Stifter (des
Jodocus und seiner Gattin) und der beiden
Maler: Hubert van Eyck (*maior quo nemo
reperitus*), der das Werk begann, und Jan
(*arte secundus*), der es vollendete. Die Außen-
seiten des Altars zeigen in der unteren Reihe
die knienden Figuren des Stifters (Abb. 5)
und seiner Gattin zu beiden Seiten der grau
in grau, wie Steinfiguren gemalten Gestalten
Johannes des Täufers und des Evangelisten.
Darüber, in einem einheitlich behandelten
breiten und niedrigen Raum, die Szene der
Verkündigung (Abb. 6, 7), und in den oberen
Rundbögen Sibyllen und Propheten, diese
letzteren in Halbfiguren. Die ganze Außen-
seite ist in der Farbe zurückhaltend, so daß
die bunte und kräftige Farbenpracht der In-
nenseiten dann um so stärker wirkt. Geöffnet,
und so auf die doppelte Breite der Außenseiten
vergrößert, gibt der Altar in seiner unteren
Reihe, wiederum in ganz einheitlicher Er-
streckung, die Landschaft mit den vielen, rela-
tiv kleinfigurigen Scharen, die zur Anbetung
des Lammes herbeiziehen (die Gruppen von
drei Flügelbildern in Ausschnitten Abb. 1, 8
und 9; ein Teil der Landschaft über den Fi-
guren auf Abb. 10). In der oberen Reihe in
großen, schweren Figuren: in der Mitte Gott
Vater mit Maria (Abb. 3) und Johannes dem
Täufer, diese drei alle anderen an Größe über-
ragend — zu den Seiten die singenden und
musizierenden Engel (Abb. 2) und endlich zu
äußerst links und rechts, also weit vonein-
ander getrennt, die Figuren von Adam und
Eva (Abb. 4). Der Sündenfall, die Verkündi-
gung der Erlösung und endlich, anschließend
an das Allerheiligenfest und eine darauf be-
zogene Stelle der Apokalypse, der Anblick der

himmlischen Herrlichkeit in ihrem strahlenden Reichtum. Die Predella, auf der in Temperafarben die Hölle dargestellt war, war schon im 16. Jahrhundert durch einen verunglückten Restaurationsversuch zerstört; auch sonst wissen wir von Beschädigungen und Wiederherstellungen, die der Altar über sich ergehen lassen mußte. Noch in den Zeiten der „Romanisten“ wurde er als das Nationalheiligtum der niederländischen Malerei gefeiert. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde er auseinandergenommen, und nur der feste Mittelteil befindet sich noch heute in Gent. (Vollständige Abbildungen des Altarwerks und der anderen Gemälde des Jan van Eyck z. B. bei Kämmerer, Künstlermonographien, Bd. 35. Für den Zusammenhang der Kunst der Eycks und des niederländischen Realismus mit der älteren Malerei: Dvořák, Jahrb. d. Kunstsammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, 1904.)

Über die Zugehörigkeit der einzelnen Teile zu Hubert bzw. Jan van Eyck vgl. den Text. Für die Beurteilung der Verkündigung ist auch ein (nicht abgebildetes) Gemälde der Eremitage von Bedeutung; auch danach wird wenigstens die Erfindung der Szene bei dem Genter Altar kaum auf Jan zurückzuführen sein.

Abb. 11. Das Bild gilt jetzt meist als Frühwerk des Jan (bzw. Hubert) van Eyck oder doch als die Kopie eines solchen etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Die noch vielfach unentschiedene und weiche Behandlung der Gewandlinien (namentlich bei dem Engel) weist auf eine Entwicklungsstufe, die etwa derjenigen des Mérode-Altars (Abb. 20) entspricht, und durch eine Menge von Einzelzügen wird man mindestens ganz in die Nähe des Jan van Eyck geführt.

Abb. 12. Gegen die Autorschaft des Jan van Eyck spricht auch der Vergleich mit dem oben genannten, relativ früh entstandenen Verkündigungsbild der Eremitage, das dem Berliner Täfelchen nicht weniger fernsteht als das spätere Madonnenbildchen (Abb. 13). Vgl. auch A. M. Abb. 19.

Abb. 13. Der zum Teil abgebildete Originalrahmen trägt die Inschrift mit dem Datum 1439 und dem Wahlspruch: als (so gut) ich kann (vgl. A. M. zu Abb. 38).

Abb. 14. Nikolas Rolin, seit 1422 Kanzler Philipps des Guten, war 1376 geboren. Danach, wie nach der bei späteren Bildern nicht

mehr vorkommenden etwas gewaltsamen Komposition, die den Blick immer wieder an den Figuren vorbei in die Tiefe des Bildes zwingt, zu der prachtvollen Flußlandschaft hin, und endlich nach der auffälligen und gezwungenen Steifheit, durch die die Madonnenfigur sich von den späteren Werken unterscheidet, dürfte das Bild bald nach 1425, wo Jan van Eyck an den Hof des Herzogs kam, gemalt sein. Oben und unten abgeschnitten, das Original etwa quadratisch.

Abb. 15. Datum und Namen des Stifters auf dem Rahmen. Neben dem Stifter sein Namensheiliger Georg; links der heilige Donatian, der Patron der Brügger Kirche, für die das Bild gestiftet war (der Heilige wurde ertränkt, und ein mit fünf Kerzen besetztes Rad zeigte dann die Stelle seines Leichnams). Das Christkind spielt mit einem Papagei.

Abb. 16. Benannt nach einem früheren Besitzer, dem Herzog von Lucca.

Abb. 17. Giovanni Arnolfini, der Vertreter eines Kaufhauses aus Lucca, vermählte sich in Brügge mit Jeanne de Chenany. Das Bild trägt über dem Spiegel die Inschrift: Johannes de Eyck fuit hic (Johannes van Eyck war hier) 1434. Links neben dem Mann die „Trippen“ (Holzschuhe, die nur auf der Straße getragen wurden).

Abb. 18. Die (lateinische) Inschrift des Rahmens lautet: „Mein Mann Jan vollendete mich (mein Bild) im Jahre 1439 am 17. Juni. Meines Alters war ich 33 Jahre.“ Dazu der Wahlspruch Jans: „als ich kann“.

DER MEISTER VON FLÉMALLE

Der Künstler wurde früher nach dem kleinen Mérode-Altar (Abb. 20), und wird jetzt nach dem aus der Abtei von Flémalle bei Lüttich stammenden großen Altarwerk bezeichnet, dessen erhaltene Tafeln sich im Städelischen Kunstinstitut befinden (Abb. 22, 23). Seine Zugehörigkeit zu der „Schule von Tournai“ kann als sicher gelten, da außer Rogier van der Weyden auch Jacques Daret zu ihm in den engsten Beziehungen steht. Dabei ist jedoch der Meister von Flémalle älter als beide: seine frühesten uns erhaltenen Werke mögen bis in die Zeit um 1420 zurückreichen, und das Datum 1438 scheint bereits an das Ende seiner künstlerischen Tätigkeit zu gehören. Die Vermutung, daß der Maler mit Robert Campin von Tournai identisch sei, der, wie wir wissen, der Lehrer von Rogier und Daret war, ist dar-

nach von großer Wahrscheinlichkeit, wenn auch noch ohne die letzte Sicherheit.

Abb. 20. Die Abbildung mußte nach dem auf eine genaue moderne Kopie zurückgehenden Lichtdruck hergestellt werden, der dem grundlegenden Aufsatz von v. Tschudi beigegeben war (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XIX).

Abb. 22 und 23. Innenseiten der Flügel von dem Altarwerk der Abtei von Flémalle. Die Gestalt der Veronika vor einem in der Grundfarbe silbergrauen, Maria vor einem rotgoldenen Brokat. Erhalten ist außerdem nur noch die Außenseite eines Flügels mit einer grau in grau gemalten Darstellung der Dreifaltigkeit.

Abb. 24 und 25. Die Mitteltafel ist verloren. Datum und Namen des Stifters auf dem linken Flügel. Heinrich von Werl (aus Werl in Westfalen) gehörte, einige Zeit als Provinzial, dem Minoritenorden an und war Professor an der Kölner Universität. Er nahm in bedeutender Stellung an dem Basler Konzil teil († 1461 in Osnabrück). Bei dem Bilde der Barbara, wie bei dem Mérode-Altar, das auch gegenständlich interessante reiche Mobiliar (z. B. die Bank mit der Lehne, die umgeklappt werden kann). In der Landschaft der Turm, an dem noch gebaut wird (vgl. A. M. zu Abb. 19). Abb. 26. Bruchstück von dem rechten Flügel des Altars, der sonst nur noch in der kleinen Kopie Abb. 21 erhalten ist. In der Unterschrift ist zu ändern: der gute Schächer. Bei dem römischen Hauptmann und seinem Begleiter scheint zweifelhaft, ob ihr Blick auf den sterbenden Schächer oder auf Christus gerichtet sein soll. Goldgrund.

Abb. 27. Das Bild verbindet mit sehr alttümlichen Zügen, die deutlich auf den Meister von Flémalle weisen — der vom Rücken gesehenen Johannesfigur und der Gestalt der stehenden Frau zur Linken —, eine flüssige und zierliche Bewegung in den übrigen Figuren von wesentlich anderer Erfindung. Auch die Behandlung der Gewandlinien führt über den älteren Künstler hinaus, und in der Farbe ist zwar die schon genannte stehende Frauenfigur ganz in der Art des Meisters von Flémalle und zugleich von einer auserlesenen Feinheit, bei den anderen Frauengestalten jedoch weicht die lebhaft glänzende Farbe ganz von seinem Stil ab. Danach dürfte das Bild von einem Nachfolger des Künstlers, vielleicht z. T. in direktem Anschluß an ein Werk von

ihm, gemalt sein (nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts; für die Gruppe am Kreuz vgl. auch Abb. 44). Ursprünglich auf Goldgrund, über den, wohl im 16. Jahrhundert, die Hintergrundslandschaft und der Himmel mit den Engeln gemalt wurden.

Abb. 28. Außer Joseph mit der Kerze (vgl. Abb. 41 und A. M. zu Abb. 34), den Hirten und Engeln sind nach apokryphen Berichten noch zugegen: die von Joseph herbeigerufene Hebamme Zelomi und ihre Genossin Salome. Spruchbänder verdeutlichen nach alter Weise den Hergang. Zelomi sagt zu Salome: *virgo peperit filium* (es ist eine Jungfrau, die das Kind geboren hat), worauf die ungläubige Salome: *credam quum probavero* (ich glaube es erst, wenn ich mich selbst überzeugt habe). Darauf verdorrt ihre rechte Hand. Ein Engel jedoch verkündet ihr: *tange puerum et sanaberis* (berühre den Knaben und du wirst gesunden). Die frühe Entstehung des Bildes wird durch das besonders in der Landschaft ähnliche, aber in der Linienführung bereits viel härtere und trockenere Gemälde Darets (Abb. 29) bestätigt.

JACQUES DARET

Der Maler hatte in Tournai neben Rogier und mit ihm wohl gleichaltrig in der Werkstatt des Robert Campin gearbeitet und war auch gleichzeitig mit ihm (1432) Meister geworden. Er war dann mehrere Jahrzehnte hindurch in Tournai und Arras, auch in Brügge tätig (bis 1468 erwähnt), wie es scheint, in sehr angesehener Stellung. Der Altar, zu dessen drei erhaltenen Tafeln die abgebildete gehört, zeigt ihn zu einer Zeit, wo er sich eben erst selbständig gemacht hatte; um 1434 hatte er die Arbeit im Auftrage des Abtes von St. Vaast in Arras ausgeführt.

ROGIER VAN DER WEYDEN

Um 1400 in Tournai geboren und also etwa 10 Jahre jünger als Jan van Eyck, trat Rogier (Rogelet oder Roger de la Pasture) 1426 als bereits verheirateter Mann in die Werkstatt Campins ein. 1432 wurde er dort Meister und spätestens 1436 Stadtmaler von Brüssel. 1449 ging er nach Italien, um zu dem Jubiläumsjahr 1450 in Rom zu sein. Auch in Ferrara und Florenz scheint er gewesen zu sein, und einige Nachrichten bezeugen das Ansehen, das er auch in der Fremde genoß. Dann war er wiederum bis zu seinem Tode im Jahre 1464 in Brüssel ansässig.

Abb. 30. Die Tafel war von Rogier wohl bald nach seiner Übersiedelung nach Brüssel (etwa 1435—40) für eine Kirche in Löwen gemalt worden und wurde im 16. Jahrhundert von dort nach Spanien gebracht. Es gibt mehrere Wiederholungen (eine vom Jahre 1488 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum).

Abb. 31, 38, 39. Die drei Tafeln bilden einen Altar, der wohl bald nach 1450 für die Columba-Kirche in Köln gemalt wurde. Der dritte unter den Königen (rechts) soll Karl den Kühnen darstellen.

Abb. 34. Das Berliner Altärchen, dessen Mitteltafel wir abbilden, ist nur eine (sehr getreue) Kopie nach demjenigen, das 1445 von dem König Johann II. der Kartause von Miraflores bei Burgos geschenkt wurde, und von dem sich zwei Tafeln heute noch in Granada befinden. Es dürfte (wie Beziehungen zu dem Werl-Altar des Meisters von Flémalle zeigen) um 1438 gemalt sein, also nächst der Kreuzabnahme das früheste Werk Rogiers sein. In den Skulpturen des Portalbogens sind über den beiden Apostelfiguren Passions-szenen dargestellt. Die beiden anderen Tafeln enthalten die Anbetung des Kindes und die Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria.

Abb. 35—37. Links die Szene, wie Zacharias den Namen des eben geborenen Kindes, das Maria hält, aufschreibt. In der Mitte die Taufe Christi. Rechts die Enthauptung des Johannes und im Hintergrund die Überreichung des Hauptes durch Salome. An der Fassade, als Skulpturen gedacht, Apostelfiguren und Geschichten aus dem Leben des Johannes. Der Altar muß noch vor der italienischen Reise gemalt sein, deren Einwirkungen zuerst in der Komposition eines vielleicht in Florenz gemalten (hier nicht abgebildeten) Madonnenbildes des Städelschen Kunstinstitutes hervortreten scheinen.

Abb. 40. Eine von den häufigen Wiederholungen nach einem offenbar berühmten Original, das wohl bald nach dem Miraflores-Altärchen gemalt sein dürfte; für die Unausgeglichenheit und Befangenheit der Komposition vgl. Abb. 41.

Abb. 41—43. Der Altar wurde um 1460 im Auftrage des Schatzmeisters Philipps des Guten, Peter Bladelin, für die Kirche der von ihm gegründeten Stadt Middelburg (bei Brügge) gemalt; diese selbst soll im Hintergrund des Mittelbildes dargestellt sein, auf dem der

Stifter kniend das Christkind anbetet. Die Verehrung des Christkindes ist auch das Thema der Flügelbilder; auf dem linken ist nach einer mittelalterlichen Legende dargestellt, wie die tiburtinische Sibylle den Kaiser Augustus auf die Erscheinung Mariä und des Kindes hinweist (vgl. Abb. 65). Mit dem Mittelbild vgl. A. M. Abb. 42.

Abb. 44. Das Bild scheint mit der auffallend leichten und durchsichtigen Komposition und der freien Weite der Landschaft auch über den Spätstil Rogiers, mit dem es doch eng zusammenhängt, hinauszudeuten; in der Ausführung gehört es ihm jedenfalls nicht an.

PETRUS CRISTUS

In Baerle, dicht an der heutigen Südgrenze A von Holland, wohl um 1415 geboren, erwarb b Petrus Cristus 1444 das Bürgerrecht von Brügge, wo er 1472 starb. Sein erstes datiertes Werk ist vom Jahre 1446.

Abb. 45. Die Figur der Maria dürfte auf das Vorbild Rogiers (Abb. 30) zurückgehen. Wenn von Petrus Cristus selbst herrührend, nur als Spätwerk möglich, im übrigen vgl. den Text. Abb. 46 und 47. Die beiden Tafeln bilden zusammen einen Altarflügel (oben die Verkündigung). Das Gegenstück (ebenfalls in Berlin) ist ein Jüngstes Gericht, bei dem der Maler eine der Frühzeit des Jan van Eyck zugeschriebene Komposition benutzt hat. Bezeichnet und datiert 1452. Die Frau rechts bei der Anbetung des Kindes ist Zelomi, vgl. Abb. 28.

Abb. 48. Das Bild gehörte der Goldschmiedezunft in Antwerpen. Der heilige Eligius, der Patron der Zunft, war Bischof von Noyons und lebte im 7. Jahrhundert; er wiegt die Ringe für das Brautpaar.

AELBERT VAN OUWATER

Der Künstler ist uns nur durch den Bericht A des Karel van Mander bekannt, der ihn auf b Grund von Hörensagen und sehr willkürlichen Kombinationen in die Zeit des Jan van Eyck hinaufrücken wollte. Er dürfte vielmehr ein Zeitgenosse von Petrus Cristus und Dirk Bouts gewesen sein, und sein einziges sicheres Werk (Abb. 50) wird um 1460 gemalt sein. Damit ließe sich auch noch vereinigen, daß Geertgen als sein Schüler genannt wird. Daß sich bei dem Lazarusbild die phantastisch kostümierten Juden zur Rechten z. T. die Nase zuhalten, ist ein auch sonst vorkommender Zug mittelalterlicher Drastik (vgl. Joh. 11, 30).

Abb. 61. Nach den plumpen Figuren eher an Ouwater, als an Bouts anzuschließen. Im Hintergrunde: Christus wird vor Pilatus geführt (Beleuchtung der Szene!) Vgl. Abb. 189.

DIRK BOUTS

Abb. 51 Bouts wurde, wohl kaum vor 1410, in Haarlem geboren, wo man noch Karel van Mander das Haus zeigte, in dem er gewohnt hatte. Wir wissen nicht, wann er seine Vaterstadt verließ; noch vor 1450, wo er sich verheiratete, ließ er sich in Löwen nieder und blieb dort als Stadtmaler bis zu seinem Tode im Jahre 1475. Das früheste Datum auf seinen erhaltenen Bildern ist 1462 (Abb. 57).

Abb. 51—55. Das Hauptwerk des Malers, der große Abendmahlsaltar der Peterskirche in Löwen, wo sich nur noch das Mittelbild befindet; in den Jahren 1464—67 gemalt. Das dem Künstler genau vorgeschriebene Programm der Darstellung setzte für die Flügelbilder alttestamentliche Szenen fest, die auf die Speisung der Apostel durch Christus bezogen wurden: Abraham und Melchisedek (1. Mose 14, 18), das Passahmahl (2. Mose 12), die Mannalese (2. Mose 16, 14—18), Elias in der Wüste (1. Kön. 19, 4—8). Bei dem Abendmahl glaubt man in dem bescheiden zur Seite stehenden Wirt (rechts) den Maler selbst erkennen zu dürfen; die Komposition schließt an Vorschriften für die geistlichen Spiele an. Bei dem Passahmahl sind die Teilnehmer reisefertig nach der Bestimmung des Gesetzes.

Abb. 58 und 59. 1468 erhielt der Maler von dem Rat von Löwen den Auftrag, für das eben vollendete Rathaus ein (jetzt verschwundenes) Triptychon des Jüngsten Gerichts und vier Gerechtigkeitsbilder zu malen. Von den sehr großen Tafeln war nur eine beim Tode des Künstlers ganz, die zweite zum größten Teil vollendet; Hugo van der Goes wurde deshalb berufen, um den Wert der bereits geleisteten Arbeit abzuschätzen. Die dargestellte Sage erzählt: Die Gemahlin Kaiser Ottos III., Maria von Aragon, sei von Liebe zu einem Grafen entbrannt gewesen. Als er sie zurückwies, habe sie ihn beim Kaiser verleumdet, der den Grafen hinrichten ließ (Abb. 58, in zwei Szenen: der Graf wird zum Tode geführt, und seine Gemahlin nimmt das vom Henker ihm abgeschlagene Haupt; hinter der Mauer der Kaiser und die Kaiserin). Die Witwe des Hingerichteten erweist jedoch im Gottesurteil mit glühendem Eisen seine Unschuld, und

darauf wird die Kaiserin verbrannt (die Szene im Hintergrund bei Abb. 59). Die Bilder sind oben abgeschnitten.

Abb. 60. Für den Zusammenhang mit Rogier vgl. den Text und Abb. 34. Einen Aufenthalt des Bouts in der Werkstatt Rogiers anzunehmen, ist nicht nötig.

Abb. 65. Für den Vorgang und seine Auffassung vgl. Abb. 42. Das nicht sehr gut erhaltene Bild gehört einem dem Bouts nahestehenden, aber bereits jüngeren Maler an (für die Porträtgruppen vgl. Abb. 58, 59).

DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT

Über die Beziehungen des anonymen Malers zu Bouts vgl. den Text. Es scheint nicht möglich, die Gruppe der ihm angehörenden Gemälde der festgeschlossenen Reihe der Spätwerke des Bouts einzuordnen. Ebensowenig jedoch können ihm diese Bilder als Frühwerke zugeschrieben werden; weder von Ouwater noch von Rogier her führt der Weg zu dem Abendmahlsaltar des Bouts über diese zierlichen Bilder, deren ausgeschliffener Stil einen durchaus „fertigen“ Künstler verrät. Die Bezeichnung geht von dem Münchner Altärchen aus, das in der Mitte die Anbetung der Könige und auf den Flügeln Johannes den Täufer und den heiligen Christophorus darstellt (Abb. 62).

Abb. 63. Die Figur des Moses ist in zwei einander folgenden Augenblicken des Vorgangs dargestellt (2. Mose 3). Für die Landschaft vgl. Abb. 53.

Abb. 64. Vgl. A. M. Abb. 43. Rechts der Stifter.

JUSTUS (JODOCUS) VON GENT

Der aus Gent stammende Künstler, angeblich ein Schüler des Hubert van Eyck und wahrscheinlich gleichaltrig mit Hugo van der Goes, vollendete 1474 für eine Kirche in Urbino die bereits 1468 bestellte Tafel des Abendmahls. Der Herzog Federigo da Montefeltre hatte ihn berufen, und so ist jener auf dem Bilde mit einem Venezianer, der 1474 im Auftrage des Schahs von Persien in Urbino eingetroffen war, dargestellt. Das Gemälde (oben abgeschnitten — es sind zwei schwebende Engel zu ergänzen) gibt mit starken dramatischen Kontrasten die seltene Darstellung der Austeilung der Hostie. In der Gesamtauffassung der Handlung dürfte ihm das Bild des Todes

Mariä von Goes (Abb. 74) am nächsten stehen, doch wird gerade dann der italienische Einschlag bei Justus deutlich; die menschliche Gestalt ist in ihrem Zusammenhang besser verstanden und flüssiger in der Bewegung.

HUGO VAN DER GOES

Abb. 67 Wahrscheinlich aus Ter Goes in Seeland stammend und jedenfalls jünger als Bouts, war Goes, nachweisbar von 1465 an, vornehmlich in Gent (und in Brügge) tätig. Ende der siebziger Jahre trat er von Schwermut ergriffen, jedoch ohne die Malerei ganz aufzugeben, in ein Kloster in der Nähe von Brüssel ein, wo er 1482 starb.

Abb. 67—70. Der Portinari-Altar. Von Tommaso Portinari, dem Vertreter der Medici in Brügge, für die Kirche des Spitals von Sta. Maria Nuova in Florenz bestellt und nach dem Alter der auf den Flügeln dargestellten Stifterfamilie etwa 1476 gemalt, also kurz vor dem Eintritt des Goes in das Kloster. Auf dem linken Flügel im Hintergrund Joseph und Maria auf der Reise nach Bethlehem, auf dem rechten die heiligen drei Könige. Welchen Eindruck der Naturalismus des Altars in Florenz machte, zeigt das Gemälde des Ghirlandaio von 1485 (Kunst in Bildern, Frührenaissance Abb. 57).

HANS MEMLING

Abb. 75 Wohl zwischen 1430 und 1440 geboren, bis 81 stammte Memling aus der Diözese von Mainz, wahrscheinlich aus Mömlingen oder Mümling bei Aschaffenburg. Etwa seit dem Ende der sechziger Jahre war er in Brügge, viel beschäftigt und wohlhabend. Er starb 1494. Das Johannishospital in Brügge bewahrt heute noch einen Schatz von Werken seiner Hand, wie sie so zahlreich sonst von keinem Maler des 15. Jahrhunderts beisammen geblieben sind. (K. Voll, Klassiker der Kunst, Band XIV, mit Abbildungen aller Werke Memlings.)

Abb. 75. Mittelbild eines Triptychons, das für Sir John Donne of Kidwelly († 1469) wohl um 1468 gemalt wurde. Das früheste, sichere Werk des Künstlers. Hinter der Stifterfamilie die Heiligen Katharina und Barbara.

Abb. 76 und 77. Nach der Inschrift war M. von Nieuwenhove damals 23 Jahre alt (später Bürgermeister in Brügge, † 1500).

Abb. 78. Von dem für das Johannishospital gemalten und 1489 geweihten Ursula-Schrein.

Das sechste und letzte Bild der Folge und mit dem vorhergehenden in engstem Zusammenhang: die Ermordung der Jungfrauen und des Papstes (hierzu die Krieger links auf der abgebildeten Tafel gehörig), sowie der Ursula selbst, in Köln (im Hintergrund der Dom). Die Heilige wehrt trotz des ihr drohenden Todes den Antrag des heidnischen Fürsten ab. Abb. 79. Mittelbild eines Triptychons aus der letzten Zeit des Künstlers, mit dem vielleicht durch Miniaturen angeregten Renaissance-motiv der Putten, die Girlanden halten.

Abb. 80. Linkes Flügelbild von einem Altar der heiligen drei Könige, der 1479 von Jan Floreins gestiftet wurde.

Abb. 81. Angeblich vom Jahre 1482. Die Originalität wird nicht allgemein anerkannt.

GERARD DAVID

Um 1460 in Ouwater in Holland geboren und vielleicht in Haarlem ausgebildet, wurde Gerard David 1484 als Meister in die Lukas-Gilde von Brügge aufgenommen, wo er eine sehr angesehene Stellung gewann. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthalts in Antwerpen (1515) blieb er in Brügge bis zu seinem Tode im Jahre 1523 (E. Freiherr von Bodenhausen, Gerard David. München 1905).

Abb. 82. Das erste von den beiden Gerechtigkeitsbildern (vgl. bei Bouts Abb. 58, 59), die Gerard David für den Schöffensaal in Brügge malte. Oben rechts das Datum 1498. Nach einer Geschichte des Herodot: „Sisamnes, einer der Richter des Königs Kambyses, hatte ein ungerechtes Urteil für Gold verkauft (die kleinfigurige Szene hinten an der Tür des Hauses). Der König Kambyses ließ ihn darauf schinden (die Verkündigung des Urteils als Hauptszene bei Abb. 82; die Ausführung und das Folgende auf der zweiten Tafel). Dann ließ er seine Haut zerschneiden und damit den Sessel beziehen, darauf Sisamnes zu sitzen pflegte, wenn er Recht sprach. Kambyses ernannte den Sohn des Sisamnes an Stelle seines Vaters zum Richter und empfahl ihm, sich dessen zu erinnern, auf dessen Richterstuhl er Recht spreche.“ An der Wand zwei Medaillons nach der Antike (Schindung des Marsyas) bzw. Renaissance. Für die Putten mit den Girlanden vgl. Abb. 79.

Abb. 83. Mittelbild eines Triptychons, dessen Innenseite um 1502/03 gemalt wurde. Im Hintergrunde Johannes predigend.

Abb. 84. Um 1503 gemalt, in der Ausführung

nicht ganz eigenhändig. Die Stifter vorn zu beiden Seiten der Szene.

Abb. 85. Von dem Maler selbst 1509 für ein Kloster in Brügge gestiftet. Sein Selbstporträt in der linken Ecke des Bildes. Außer den 10 Heiligen (und 2 Engeln) noch eine Frauenfigur, wohl die Gattin des Malers.

ADRIAN ISENBRANDT

b. 89 Seit 1510 Bürger in Brügge, ist dieser Schüler und Nachfolger des Gerard David dort erst 1551 gestorben. Die zahlreichen Gemälde, die man ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuschreibt, galten früher mit Unrecht als Werke des Jan Mostaert (Abb. 138/39). Die Figuren der abgebildeten Tafel (hinten Joseph, der Früchte vom Baum schlägt) gehen auf Gerard David zurück; die Landschaft bereits unter dem Einfluß des Patinir.

GEERTGEN TOT SINT JANS

b. 90 Für die Kenntnis des Malers sind wir fast ganz auf den Bericht des Karel van Mander angewiesen: er sei ein Schüler des Ouwater gewesen, habe in Haarlem als Laienbruder bei den Johannitern gelebt (daher sein Zuname) und sei bereits im Alter von ungefähr 28 Jahren gestorben. Da seine Tätigkeit nach den erhaltenen Werken kaum viel über das Jahr 1500 hinausreichen dürfte, so wird er um 1470 (wahrscheinlich in Leyden) geboren sein.

Abb. 90 und 91. Das von Karel van Mander beschriebene Hauptwerk des Meisters: Außen- und Innenseite von einem großen Altarflügel. Bei Abb. 90 neben der Hauptszene eine zweite (und dritte): dem Sarkophag werden einige unversehrte Gebeine des Johannes entnommen und von den Johannitern nach ihrem Ordenshaus überführt. Im Hintergrund die Grablegung des Johannes (das Haupt wird besonders, in einer Höhle, bestattet). Die Tafel enthält die ersten Gruppenporträts der holländischen Malerei (über dieses hier nicht weiter zu berührende Gebiet die Arbeit von Al. Riegl, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1902). Bei Abb. 91 im Hintergrund: die Kriegsknechte stoßen den Leichnam des einen Schächers in eine Grube. Abb. 92, 95. Über die Sippe Christi vgl. A. M. zu Abb. 60—63. Links Anna und Maria, hinter ihnen Joachim und Joseph. Damit verbunden Hindeutungen auf die Erlösung durch Christus. Der Zutritt zum Chor der Kirche ist durch einen Lettner verschlossen, in dessen

Türen zwei (nicht zur heiligen Sippe gehörige) jüdische Priester den Herantretenden den Eingang versperren. Die Reliefs des Lettners zeigen den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, auf dem Altar steht eine geschnitzte Gruppe der Opferung Isaaks. Aber es ist mit dem Opferdienst, der hier gehalten wurde, zu Ende, und die Schranken, durch die die sündige Menschheit von Gott getrennt ist, müssen fallen: ein Knabe löscht mit einer langen Stange die Lichter, und vor dem Altar gibt die Gruppe der Kinder, deren eins Wein in einen Becher gießt, den Hinweis auf den Sühnetod Christi. Der Knabe dahinter mit der Säge: Altar und Lettner sollen zerstört, der Zugang zu Gott selbst den Menschen freigegeben werden.

Abb. 93. Mittelbild eines Triptychons.

DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES

Benannt nach einem Bilde des Rijksmuseums in Amsterdam. Tätig zu Anfang des 16. Jahrhunderts — ob in Haarlem und als Schüler Geertgens, ist nicht sicher.

HIERONYMUS BOSCH

Die Familie des Malers stammte wahrscheinlich aus Aachen (daher Hieronymus „van Aeken“), doch war er selbst wohl bereits in Herzogenbusch, vermutlich um 1460 geboren. Er starb 1516. Zahlreiche Kompositionen von ihm sind uns in Stichen aus späterer Zeit überliefert; von seinen Gemälden kamen die meisten nach Spanien, in den Besitz Philipps II. (C. Justi, *Miszellaneen aus 3 Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Bd. II).

Abb. 100. Wiederholung von dem linken Flügel des Triptychons, dessen rechter Flügel auf Abb. 102.

Abb. 101. Mittelbild eines Triptychons (oben in hochgeschweiftem Bogen abschließend). Unter den Geschenken der Könige eine goldene Gruppe der Opferung Isaaks. Vgl. u. a. Abb. 28.

Abb. 102. Ein Teil des rechten Flügels von einem Triptychon („Die Üppigkeit“).

Abb. 103. Jemandem den Stein schneiden, d. h. ihn von der Narrheit kurieren. Die Umschrift: Meester snijt die keye (Steine) ras, myne name is bibbert das (Zitterdachs).

Abb. 104. Auf Goldgrund, in einer gemalten viereckigen Umrahmung, auf der in dunkelgrünen Grisailen der Engelsturz dargestellt ist. Das Ganze h. 1,72, br. 2,13.

Abb. 105. Der verlorene Sohn wendet sich von Reue ergriffen zur Heimkehr.

QUINTEN MASSYS

Abb. 106 1466 in Löwen geboren, und wohl auch dort bis 119; unter den Eindrücken der Kunst des bereits 158, 160 verstorbenen Dirk Bouts gebildet, wurde Quinten Massys (Metsys) 1491 als Meister in die Lukas-Gilde von Antwerpen aufgenommen. Anekdotische Berichte erzählen, daß er in seiner Jugend Schmied gewesen sei. Über die Frage seiner Italienreise und über seine Beziehungen zu Petrus Ägidius und Erasmus vgl. den Text; er malte ein Doppelbildnis der beiden, das von ihnen 1517 an Thomas Morus gesandt wurde: Erasmus bei Abfassung einer Schrift über den Römerbrief, Ägidius mit einem Brief des Morus in der Hand — der (im Text erwähnte Übergang) vom Gelehrten zum Genrebild wird damit vollzogen. Massys starb 1530 zu Antwerpen (W. Cohen, Studien zu Quentin Metsys. Bonn 1904).

Abb. 106, 110, 111. Mittelbild und Außenflügel (diese letzteren oben abgeschnitten) von dem Altar, der für die Peterskirche in Löwen gemalt wurde; die Tafel 110 trägt das Datum 1509. Auf den Innenseiten der Flügel die Verkündigung an Joachim und der Tod der heiligen Anna. Über die Darstellung der Sippe vgl. Abb. 92.

Abb. 107, 108, 109. Mittelbild und Innenseiten der Flügel des Johannes-Altars, der im Auftrage der Schreinerzunft für den Antwerpner Dom 1508 oder 1509 begonnen und 1511 vollendet wurde. Bei dem linken Flügel im Hintergrund die Enthauptung des Täufers (oben, auf dem hier abgeschnittenen Stück, Musikanten auf einer Empore). Rechts (ebenso abgeschnitten): der Evangelist Johannes wird auf Befehl des Kaisers Domitian in Öl gesotten.

Abb. 112. Ebenso wie 114 und 116 der späteren Zeit des Künstlers angehörend.

Abb. 117. Die Zuweisung dieses und der verwandten Bilder an Patinir dürfte jetzt allgemein aufgegeben sein — Landschaft und Figuren stehen diesem relativ trockenen Künstler ebenso fern wie Massys nahe; wobei allerdings mit der freien und schwungvollen Größe der Komposition, die doch wohl über den Altar der Beweinung hinausweist, sich auffällig altertümliche Züge (besonders bei der Maria) verbinden.

Abb. 119. Außer dem Hauptvorgang noch mehrere kleine Hintergrundszenen (in den

Wolken, hier abgeschnitten, an Bosch erinnernde Spukerscheinungen). Die Landschaft von Patinir, so daß das Bild nach 1515 (s. unten) entstanden sein muß.

JOACHIM PATINIR

Der aus Dinant gebürtige und wohl unter dem A Einfluß des Gerard David gebildete Maler wurde 1515 Meister in Antwerpen, wo er 1524 starb. Außer zu Massys trat Patinir auch zu Dürer, wie wir aus dessen Tagebuch wissen, in gute Beziehungen.

Abb. 120. Im Hintergrunde Johannes predigend. Vgl. Abb. 83.

Abb. 121. Mit vielen kleinen Figuren, die bereits an den Meister der weiblichen Halbfiguren erinnern, und auch danach erst in der letzten Zeit Patinirs gemalt.

JAN GOSSART, GEN. MABUSE

Um 1470 zu Maubeuge geboren (daher: Mabuse), wurde Gossart 1503 als Meister in die Antwerpner Lukasgilde aufgenommen. 1508 reiste er in Begleitung des Grafen Philipp von Burgund nach Rom, kehrte jedoch bereits 1509 zurück und war nun im Dienste des Grafen z. T. neben Jacopo de' Barbari an verschiedenen Orten, so auch in Utrecht, vornehmlich jedoch in Antwerpen tätig, wo er 1541 starb.

Abb. 122. Das Bild ist nicht lange vor der italienischen Reise um 1505 gemalt. Das Hündchen links ist nach Schongauer (an den auch sonst einiges erinnert), der Windhund rechts nach Dürers Eustachius-Stich (um 1503) kopiert; die Architektur unter dem Eindruck namentlich der Holzschnitte von Dürers Marienleben.

Abb. 133. Jedenfalls bald nach der Rückkehr aus Italien gemalt, zeigt das Bild in der Architektur und Dekoration den „antikischen“ Stil deutlicher als in den Figuren, die namentlich in der Gewandzeichnung noch der älteren Überlieferung folgen. Für den Altar der Lukas-Gilde in Mecheln gemalt und unter Rudolph II. nebst den später (von Coxcie) hinzugefügten Flügeln nach Prag gebracht und dort bald darauf im Dom aufgestellt.

Abb. 124. Unten die Inschrift: Joannes Malbodus pingebat 1516. Die Figuren nach Dürers Stich: Adam und Eva (1504), die Amphitrite dabei vielleicht z. T. beeinflusst durch Jacopo de' Barbari.

Abb. 125. Aus der späteren Zeit des Malers (nach 1520). Die Dekoration z. T. nach Filippino Lippi.

DER MEISTER DES TODES MARIÄ

bb. 126 Der Maler, der nach den beiden Altären des bis 130 Todes Mariä in München (Abb. 126) und in Köln benannt ist, wurde früher der kölnischen Schule zugerechnet, darf jedoch wohl mit Sicherheit als Antwerpner angesehen werden, der seinen Stil vornehmlich unter dem Einfluß des Massys und, für die Landschaft, Patinirs gebildet und in Berührung mit Mabuse weiterentwickelt hat. Man glaubt ihn mit Joos van Beke, genannt van Cleve, dem Älteren, identifizieren zu können, der von 1511—1540 als Mitglied der Antwerpner Lukasgilde genannt wird.

Abb. 117. Mittelbild eines Triptychons, von dem eine kleine, z. T. veränderte Wiederholung (von dem Meister selbst?) in Köln existiert. Für die Kirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln im Auftrage einer Kölner Familie gemalt, wohl um 1515.

Abb. 127. Auf den Flügeln die Stifter mit den Heiligen Georg und Katharina. Aus der späteren Zeit des Künstlers, doch vgl. für die Architektur das Sippenbild des Massys Abb. 106.

Abb. 129. Erst neuerdings ist durch eine glückliche Restauration der Hintergrund des Bildes mit dem heiligen Joseph zum Vorschein gekommen (wie andere Wiederholungen zeigen, ist die Tafel links etwas beschnitten).

Abb. 130. Mittelbild eines Triptychons aus der früheren Zeit des Malers.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1520 (SOG. HERRI MET DE BLES)

bb. 131 Karel van Mander erwähnt Herri met de Bles bis 133 als einen Nachfolger Patinirs und als Maler von Landschaften und kleinfigurigen Bildern; er habe auf seinen Gemälden ein Käuzchen als Wahrzeichen angebracht (daher in Italien: Civetta). Er stammte aus Bouvines (nahe bei Patinirs Heimatstadt Dinant) und lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Außer in einer (wesentlich späteren) Landschaft, auf die eine von Karel van Mander gegebene Beschreibung paßt, glaubt man ihn in der im Ausschnitt abgebildeten Münchner Tafel Abb. 131 zu erkennen, die mit „Henricus Blesius“ bezeichnet ist. Der Maler dieses Bildes gehört der Antwerpner Schule an und steht innerhalb einer vielverzweigten Gruppe

von Künstlern, die man erst jetzt voneinander zu scheiden beginnt. Während Abb. 131 und 132 von derselben Hand sind, gehört die Tafel Abb. 133 (in der Abbildung an den Seiten etwas beschnitten) einem andern Künstler derselben Richtung an.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1515

Das Reisealtärchen, dessen Mittelbild Abb. 134 Abb. 134 wiedergibt, und von dem auch noch der alte Rahmen und der Lederkasten, der es umhüllte, erhalten sind, wurde bisher dem Mabuse als Frühwerk unter dem Einfluß des Gerard David, angeblich vom Jahre 1501, zugeschrieben. Doch kann es mit seiner zierlich-anmutigen Art weder vor dem Dreikönigsbild des Mabuse (Abb. 122), noch zwischen diesem und der Lukasdarstellung (Abb. 123) entstanden sein, wie es überhaupt Mabuse fern steht. Vielmehr weist die Behandlung sowohl der Figuren wie der gotischen Architektur auf die Zeit nach 1515 und auf die Schule des Gerard David, in dessen Umkreis (bei Isenbrandt) es mehrmals wiederholt wurde. Die Figuren der Außenseiten (Adam und Eva) dürften durch Mabuse (oder Dürer) angeregt sein, bestätigen jedoch die obige Datierung.

BERNAERT VAN ORLEY

Um 1493 als Sohn eines Malers in Brüssel ge- Abb. 135 boren, und somit wesentlich jünger als Ma- bis 137 buse, der auch auf seine Entwicklung Einfluß gewann, bildete Orley seinen späteren Stil vor allem nach dem Vorbild Raffaels, vielleicht ohne daß er selbst nach Italien gegangen wäre. Seit 1518 war er Hofmaler der Statthalterin Margarete. Er starb 1542.

Abb. 136. Mittelbild eines Triptychons, das um 1520 im Auftrage des Staatssekretärs Karls V., Philipp Hanneton, gemalt wurde (auf den Flügeln die Familie des Stifters).

Abb. 137. Mittelbild (oben etwas abgeschnitten) des Hiob-Altars vom Jahre 1521: das Haus, in dem die Söhne und Töchter Hiobs bei der Tafel gesessen haben, stürzt ein und begräbt sie unter den Trümmern. In den Figuren Anklänge an Signorelli (Kunst in Bildern, Frührenaissance Abb. 90), doch ohne direkte Beziehungen. Die Renaissancearchitektur z. T. mit Motiven aus italienischen Stichen.

JAN MOSTAERT

Abb. 138 In Haarlem um 1475 geboren und an das **bis 139** Vorbild Geertgens, den er jedoch nach Karel van Mander selbst nicht mehr gekannt hat, anschließend, wurde Mostaert bald nach 1500 der Hofmaler der Statthalterin Margarete, und er scheint als solcher fast zwei Jahrzehnte tätig gewesen zu sein, zumeist wohl in Brüssel und Mecheln. Eine Reihe von Bildnissen dieser Zeit ist uns erhalten. Um 1520 kehrte er nach Haarlem zurück, wo er erst um 1555/56 starb. Seine spätere Entwicklung (etwa seit 1530) ist uns nur aus dem Bericht des Karel van Mander bekannt; er scheint sich danach der italienisierenden Kunst in der Art etwa des Heemskerck oder Scorel angeschlossen zu haben. Irrtümlich wurden dem Maler früher diejenigen Werke zugeschrieben, die man heute dem Isenbrandt gibt (Abb. 89). **Abb. 138.** Außenseiten von einem Passionsaltar, dessen Mittelbild die Kreuzabnahme darstellt (aus der Sammlung d'Oultremont und danach benannt). Rechts der Stifter, Albert van Adrichem, in dessen Auftrag der Altar wohl um 1510 für St. Bavo in Haarlem gemalt wurde, mit den Heiligen Bavo und Katharina. **Abb. 139.** Im Hintergrunde die Verkündigung an den Kaiser Augustus durch die Sibylle von Tibur (vgl. Abb. 42); ein Engel bringt die Urkunde herab. Nach einer Beschreibung, die Karel van Mander von einem ähnlich ausgeschmückten Selbstbildnis gibt, wurde der Maler an dem Brüsseler Bild zuerst erkannt; der Dargestellte ist unbekannt.

JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM

Abb. 140 In Oostzaanen um 1470 geboren, war der **bis 141** Künstler als Maler und Zeichner für den Holzschnitt in Amsterdam tätig, wo er 1533 starb. Jan Scorel war eine Zeitlang sein Schüler.

Abb. 140. Eins der frühesten datierten Bilder des Malers (1507). Im Hintergrund kleinfigurige Szenen (links: die Frauen am Grabe). **Abb. 141.** Mittelbild eines Triptychons (um 1520).

CORNELIS ENGELBRECHTSEN

Abb. 142 Nach Karel van Mander 1468 in Leyden ge- **bis 143** boren, war Engelbrechtsen (Engebrechtsz.) dort tätig, und seine Hauptwerke, zwei große Altäre aus dem Kloster Marienpoel bei Leyden (um 1510 und 1520), sind noch jetzt in Ley-

den. Er starb 1533. Die beiden Abbildungen geben Ausschnitte aus dem Mittelbild und dem rechten Flügel des früheren und größeren Altars (um 1510); die eiserne Schlange oben auf dem (hier abgeschnittenen) Stamm, am Boden die Opfer der Schlangen. Der linke Flügel stellt das Opfer Isaaks dar. (Die Reproduktionen ebenso wie Abb. 148—150 nach: Frühhollländer I, II, herausgegeben von Fr. Dülberg, Haarlem, Kleinmann.)

LUKAS VAN LEYDEN

Nach dem sehr bestimmten Bericht des Karel **Abb. 144** van Mander wurde Lukas van Leyden 1494 **bis** geboren. Er war zuerst in der Werkstatt seines Vaters, dann in derjenigen Engelbrechtsens, doch trat er bereits 1508 mit technisch vollendeten Kupferstichen hervor, und etwa derselben Zeit gehören seine frühesten Gemälde an (Abb. 144). In seiner weiteren Entwicklung wurde er durch Dürer stark beeinflusst, namentlich seit dessen Reise (1520/21), bei der er ihn selbst kennen lernte. 1527 unternahm er eine Reise nach Middelburg auf Seeland, wo er Mabuse aufsuchte, in dessen Begleitung er dann weiter nach Flandern und Brabant ging. Er schloß sich nun ganz, ohne selbst in Italien gewesen zu sein, der romanistischen Bewegung der Zeit an und folgte namentlich dem Vorbilde Marcantons. Seit der Reise kränkelnd, starb er bereits 1533. **Abb. 145.** h. 0,36, br. 0,49.

Abb. 146. In einem Stich als Selbstbildnis des Lukas reproduziert. Doch ist die Übereinstimmung mit einer von Dürer herrührenden und als Porträt des Malers gesicherten Zeichnung (vom Jahre 1521) nur sehr gering.

Abb. 148—150. Mittelbild und Außenflügel eines Triptychons, das 1526 für die Leydener Peterskirche bestellt und jedenfalls noch vor der Reise des Lukas (1527) vollendet wurde. Auf den Innenseiten der Flügel links die Seligen zum Himmel emporsteigend, rechts die Hölle. Die Frauenfigur bei **Abb. 150** in einem Stil, der nach Dürers Stich des „Großen Glücks“ gebildet ist.

Abb. 151 und 153. Außenflügel und Innenseiten von einem Altar, den Karel van Mander im Besitz von Goltzius sah und ausführlich und mit großen Lobsprüchen beschrieb. Von 1531 datiert und damit das letzte große Werk des Malers. Mittelbild und Innenseiten jetzt unmittelbar aneinander gefügt. Vgl. Mark. 10, 46—52.

JAN VAN SCOREL

b. 154 In Scorel bei Alkmaar 1495 geboren, bildete sich der Maler nach Karel van Mander erst in Haarlem, dann bei Jacob Cornelisz in Amsterdam und endlich auch für kurze Zeit bei Mabuse in Utrecht. Das erste sichere Werk, der 1520 gemalte Altar in Ober-Vellach in Kärnten, zeigt ihn bereits auf der Reise, die ihn über Venedig nach Jerusalem führte. Auf der Rückreise blieb er längere Zeit in Rom, wo Hadrian VI. 1522—23 (ein Niederländer) ihn zum Aufseher der Sammlungen des Belvedere bestellte. Nach seiner Heimkehr lebte er, mit Ausnahme weniger Jahre, die er in Haarlem zubrachte, in Utrecht, wo er Kanonikus an der Marienkirche wurde. Er starb 1562. Abb. 154 und 155. Vorder- und Rückseite eines Porträts, zu dem als linke Tafel des Diptychons wohl noch ein Marienbild hinzugehörte. Um 1530.

MAERTEN VAN HEEMSKERK

b. 157 Zu Heemskerk bei Alkmaar 1498 geboren, war Heemskerk ein Schüler Scorels und, wie dieser, ging er (1532) auf mehrere Jahre nach Rom. Nach seiner Rückkehr war er in Haarlem als einer der Hauptvertreter der älteren Richtung des holländischen Manierismus tätig, bis er 1574 starb. Das etwa um 1540 gemalte Familienbildnis Abb. 157 dürfte eher noch von ihm, als von Scorel, an den man auch gedacht hat, herrühren.

DAS GENREBILD IM 16. JAHRHUNDERT

QUINTEN MASSYS UND MARINUS VON ROYMERSWALE

b. 158 Über Massys vgl. oben zu Abb. 106—119. bis 163 Marinus war 1497 geboren und stammte aus Seeland. Datierte Bilder von 1521—1558. 1567 wurde er aus Middelburg wegen Teilnahme am Bildersturm ausgewiesen. Abb. 159. In der künstlerischen Auffassung bereits unter dem Einfluß von Dürer, jedoch wohl vor dessen Hieronymus-Bild, das selbst erst durch niederländische Vorbilder angeregt sein dürfte. Abb. 161. Eine von den zahlreichen Wiederholungen des Bildes. Abb. 162. Die Deutung nicht sicher; vielleicht auch: Bauern, die den Zins zahlen.

DER MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN

Der Maler, den man mit Jean Clouet (1516—40 Abb. 164 Maler Franz' I. von Frankreich) hat identifizieren wollen, dürfte doch wohl der Antwerpner Schule angehören. Auch er steht in Beziehungen zu der Massys-Schule (Jan Massys). Tätig um und nach 1530.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1530

Man vermutet in dem Bilde ein Frühwerk des Abb. 165 Hemessen.

JAN SANDERS VAN HEMESSEN

Um 1504 in Hemixem bei Antwerpen geboren, Abb. 166 wurde Jan Sanders 1524 dort Meister, siedelte bis 167 jedoch 1551 nach Haarlem über, wo er noch 1575 tätig war. Die Frage, ob dem Meister auch die kleinformigen Szenen seiner Halbfigurenbilder und die damit übereinstimmenden Gemälde des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten (Abb. 167) angehören, ist noch nicht entschieden. Wahrscheinlich wird jedoch in diesen letzteren Bildern ein besonderer Künstler zu erkennen sein, der nur auf einigen Tafeln des Hemessen als dessen Mitarbeiter erscheint. Man glaubt in ihm auf Grund des Monogramms, nach dem er benannt wird, einen Holländer, Jan van Amstel, den Karel van Mander als Landschaftsmaler erwähnt, erkennen zu dürfen (in Amsterdam geboren, seit 1528 Meister in Antwerpen, gest. um 1540.

PIETER AERTSEN

1508 in Amsterdam geboren, wurde Aertsen Abb. 168 1535 Meister in Antwerpen; kehrte jedoch bis 171 um 1555 nach Amsterdam zurück, wo er 1575 starb.

Abb. 168. Für die Vereinigung der kleinformigen Szenen mit den großen Halbfiguren vgl. Abb. 166.

Abb. 169. Die biblische Szene ganz in den Hintergrund gestellt.

PIETER BRUEGHEL

In Brueghel an der Dommel (einem Nebenfluß der Maas), nach Karel van Mander als Abb. 172 Sohn eines Bauern, um 1525 geboren, trat bis 180 Pieter in Antwerpen in die Werkstatt des Pieter Coeck van Aelst, eines Schülers des Orley und Hauptführers der romanistischen Bewegung, ein, dessen Tochter er später hei-

ratete. Dann trat er zu Hieronymus Cock, der in Antwerpen einen ausgedehnten Vertrieb namentlich von Kupferstichen eingerichtet hatte, in Beziehungen; eine größere Zahl von Kompositionen Brueghels ist uns in Stichen dieses Verlegers erhalten. 1553 war er in Rom. Gegen Ende seines Lebens siedelte er nach Brüssel über, wo er 1569 starb. Die Mehrzahl seiner noch erhaltenen Gemälde brachte Kaiser Rudolph II. in seinen Besitz (heute im Wiener Hofmuseum). (Hausenstein, Pieter Brueghel, Klassische Illustratoren, Bd. VI, München 1910.)

Abb. 177. Erweiterte Umbildung einer Erfindung von Bosch.

Abb. 180. Dem Einsiedler, der sich von der Welt zurückziehen will, stiehlt diese (der Bube in der Glaskugel) noch den Beutel mit seinen Ersparnissen. Das Datum wird verschieden gelesen (1563, 1565 oder 1568). Die Inschrift:

Om dat de werelt (Welt) is soe ongetru
Daer om gha ic in den ru.

ANHANG

DIE MALEREI IN KÖLN, AM NIEDER- RHEIN UND IN WESTFALEN

DER MEISTER DES LIESBORNER ALTARS

Abb. 181 Benannt nach dem 1465 geweihten Hochaltar der Klosterkirche in Liesborn, von dem nur einzelne Bruchstücke erhalten geblieben sind (so auch Abb. 181).

DER MEISTER DER VERHERRLICHUNG MARIA

Abb. 182 Benannt nach einem Bilde im Kölner Museum (demjenigen auf Abb. 182 ähnlich). bis 183 In Köln tätig um 1460. Beide Bilder auf Goldgrund.

DER MEISTER DES MARIENLEBENS

Abb. 184 Benannt nach dem Altarwerk, von dem bis 188 7 Tafeln sich jetzt in der Münchner Pinakothek befinden (Abb. 184 und 185; die achte Tafel in London). In Köln um 1460—90 tätig. Alle abgebildeten Werke außer Abb. 188 auf Goldgrund.

Abb. 184. Am weitesten im Hintergrund: Joachim schreitet betrübt über das Feld — dann die Verkündigung des Engels, daß Maria geboren werden solle —, und endlich ganz

vorn die Begegnung mit Anna an der goldenen Pforte.

Abb. 186. Neben Maria außer der Stifterfamilie die Heiligen Katharina, Barbara und Magdalena.

DER MEISTER DER LYVERSBERGER PASSION

Die Bezeichnung, unter der früher auch die Werke des Meisters des Marienlebens geführt wurden, geht auf die aus der Sammlung Lyversberg für das Kölner Museum erworbenen Tafeln zurück (Abb. 189). Der Künstler erscheint als ein derberer Werkstattgenosse des Meisters des Marienlebens.

DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS- ALTARS

Benannt nach dem Altar, von dem wir die Mitteltafel und den linken Flügel abbilden (Abb. 190, 192). Tätig um 1500 und bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Abb. 190. Neben dem Apostel Bartholomäus die Heiligen Agnes und Cäcilie.

Abb. 191. Um die Hauptgruppe von Christus und dem ungläubigen Thomas: die heilige Helena mit dem von ihr aufgefundenen Kreuz Christi, die Kirchenväter Hieronymus und Ambrosius und die heilige Magdalena. Auf den Flügeln links die Madonna und der Evangelist Johannes, rechts die Heiligen Hippolyt und Afra (zu ihren Füßen die Marterinstrumente).

Abb. 192. Für die heilige Margaretha mit dem Drachen vgl. A. M. zu Abb. 55. Johannes segnet den Kelch, worauf das in ihm enthaltene Gift in Gestalt einer Schlange entweicht.

DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

Etwa gleichzeitig mit dem Meister des Bartholomäus-Altars, benannt nach einem Altar des Kölner Museums. Die abgebildete Tafel ist die Außenseite eines Flügels von dem großen Sebastians-Altar.

DER MEISTER VON ST. SEVERIN

Neben den beiden vorher genannten Künstlern in Köln vornehmlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts tätig. Benannt nach Bildern in der Kölner Severinskirche.

Abb. 194. Links etwas abgeschnitten. Im Hintergrund die Geißelung Christi.

JAN JOEST VON KALKAR

b. 196 Der Künstler, dessen Herkunft wir nicht
is 197 kennen, malte in den Jahren 1505—08 die
Flügel des großen Hochaltars der Nicolai-
kirche in Kalkar, mit 16 Darstellungen (in
dem Mittelschrein Passionsszenen in Holz-
schnitterei). Wahrscheinlich ist er mit dem
Maler gleichen Namens identisch, der seit
1509 in Haarlem ansässig war und dort 1519
starb. Für Abb. 197 vgl. Abb. 50.

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

b. 198 Die Künstler werden als Schöpfer des 1521
is 199 gemalten Hochaltars der Propsteikirche in
Dortmund genannt (Abb. 198 — Innenseite
eines Flügels; für die heilige Sippe, die hier
besonders ausführlich dargestellt ist, vgl. A.
M. zu Abb. 60—63).

Abb. 199. Die Versuchung des heiligen An-
tonius in mehreren Einzelszenen (darunter
als dritte: der Heilige stößt einen am Wege
liegenden Schatz beiseite). Im Hintergrund
weitere Vorgänge aus dem Leben der Hei-
ligen Antonius und Paulus. Innenseite eines
Altarflügels.

BARTHOLOMÄUS BRUYN

1493 in Wesel geboren und im Anschluß an *Abb. 200*
Jan Joest und an den Meister des Todes Mariä
gebildet, beherrschte der Künstler die Kölner
Malerei nach dem Tode der oben genannten
älteren Künstler. Er vollzog im Anschluß an
Scorel den Übergang zu der italienisierenden
Kunstrichtung. Er starb um 1555.
Abb. 200. Eine Inschrift nennt Datum, Namen
und Lebensalter des Dargestellten (62 Jahr).

ALPHABETISCHE ÜBERSICHT

	ABB.
AERTSEN, Pieter	168—171
BLES, Herri met de s. Niederländ. Meister um 1520	
BOSCH, Hieronymus	100—105
BOUTS, Dirk	51—60
„ Nachfolger des	65
BRUEGHEL, Pieter	172—180
BRUYN, Bartholomäus	200
CORNELISZ, Jacob	140—141
CRISTUS, Petrus	45—48
DARET, Jacques	29
DAVID, Gerard	82—88
DÜNWEGGE, Viktor und Hein- rich	198—199
ENGELBRECHTSEN, Cornelis	142—143
EYCK, Hubert und Jan van	1—19
GEERTGEN tot Sint Jans	90—97
GOES, Hugo van der	67—74
GOSSART, Jan, gen. Mabuse	122—125
HEEMSKERK (?), Maerten van	157
HEMESSEN, Jan Sanders van	166—167
ISENBRANDT, Adrian	89
JOEST, Jan, von Kalkar	196—197
JUSTUS von Gent	66
LEYDEN, Lukas van	144—153
MASSYS, Quinten	106—119, 158, 160

	ABB.
MASSYS, Nachfolger des	162
MEISTER:	
von Flémalle	20—27
der Perle von Brabant	62—64
der virgo inter virgines	98—99
des Todes Mariä	126—130
Niederländischer, um 1520 (sog. Herri met de Bles)	131—133
Niederländischer, um 1515	134
Niederländischer, um 1530	165
der weiblichen Halbfiguren	164
des Liesborner Altars	181
der Verherrlichung Mariä	182—183
des Marienlebens	184—188
der Lyversberger Passion	189
des Bartholomäus-Altars	190—192
der heiligen Sippe	193
von St. Severin	194—195
MEMLING, Hans	75—81
MOSTAERT, Jan	138—139
ORLEY, Bernaert van	135—137
OUWATER, Aelbert van	49—50
„ Nachfolger des	61
PATINIR, Joachim	119—121
ROYMERSWALE, Marinus van	159, 161, 163
SCOREL, Jan van	154—156
WEYDEN, Rogier van der	30—44

100
153 5 63

